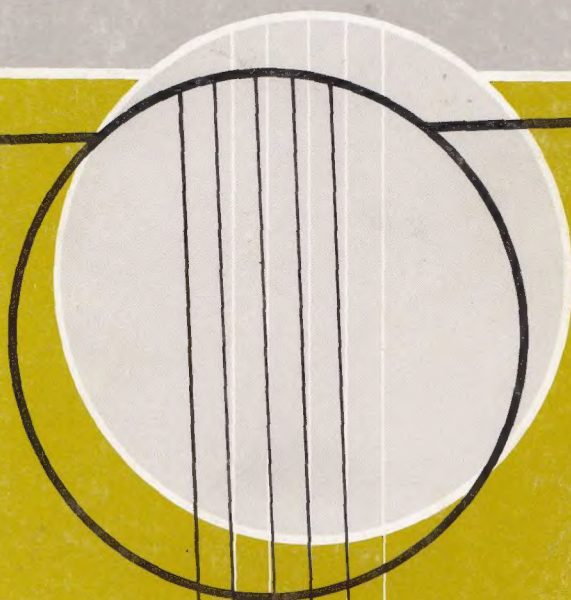


رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

د. عبد الحميد عيسى

معارضة العروض



المملكة الاردنية الهاشمية

المملكة الاردنية الهاشمية

عمان

منشورات وزارة الثقافة
منشورات وزارة الثقافة
١٩٩١
١٩٩١

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

www.moswarat.com

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

د. عبد المحيد حمام

مُعَارِضَةُ الْعُرُوضِ

الطبعة الاولى ١٩٩١م

هاتف ٦٣٦٣٩٢ ص.ب ٦١٤٠

المملكة الاردنية الهاشمية - عمان

طباعة وتنفيذ مطابع الدستور التجارية

عمان - ص.ب ٥٩١ هاتف ٦٦٤١٥٣

صف واخراج

مركز بيضون للكمبيوتر

Beydoun Computer Center

اربيد - شارع السينما هاتف ٢٤٦٤٢٤

تصميم الغلاف: الفنان محمود طه

د. عبد المحمد م

معارضة العروض

المملكة الاردنية الهاشمية
عمان

منشورات وزارة الثقافة
١٩٩١

٨١١,٠٠٤٢

عبد الحميد حمام

معارضه العروض / عبد الحميد حمام -
عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٢ .

(٢٥٦ ص .)

ر ١٠ (١٩٩٢ / ٢ / ٧٤) .

١ . الشعر العربي - اوزان أ . العنوان

(تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنية)

في الذكرى المائتين وألف لوفاة

مبدع علم العروض

الخليل بن أحمد الفراهيدي

(٧١٨-٧٩١)

أهدي هذا الكتاب

إلى أباد وجيدا،

لأن العمل بهذا الكتاب قد أخذ قسطاً من اهتمامي وعنايتي بهما.

إلى إختوتي جميعاً، ممثلين بعبد البديع وبديعه

لرعايتهم لي صغيراً، ودعمهم لي كبيراً.

كلمة شكر

أقدم شكري لوزارة الثقافة والعاملين فيها ممثلين بوزير الثقافة وامينها العام لطباعة هذا الكتاب. كما أقدم شكري وامتناني لكل من الدكتور يوسف بكار والدكتور عبد الواحد لؤلؤة لمراجعتهما لعدة أبحاث ضُمت لهذا الكتاب والفنان محمود طه لتصميم غلاف الكتاب. وأشكر مركز ببيضون للكمبيوتر والعاملين فيه لبذل أقصى جهدهم لإخراج الكتاب وطباعته بأفضل ما يمكن. كما أقدم شكري لمن ساهم بجهد وغفلت عن ذكره.

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

بين يدي الكتاب

لقد أثار العنوان «في البنية الايقاعية للشعر العربي» فضولي، فاشترت الكتاب في عام ١٩٧٧؛ ولكوني موسيقي، تصورت أن للكتاب علاقة جوهرية بالموسيقى، فتصفحته وقرأت مقدمته، ثم نحيته جانباً، لأنني لم أجد فيه آنذاك ما يفيدني موسيقياً. ولقد شاءت الظروف أن أسافر لباريس للتحضير لدرجة الماجستير والي أبراسويث لدرجة الدكتوراة، وشُغِلت عن الكتاب وغيره الى حين.

وأثناء بحثي في الغناء الشعبي الاردني، موضوع أطروحة الدكتوراه، واجهت مشكلة لحن وإيقاع الغناء الشعبي البدوي والقروي وعلاقته بوزن الشعر. ولقد اهتمت آنذاك للرأي القائل: ان وزن كلمات الأغاني الشعبية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوزن الموسيقي واللحن الغنائي، وهذا ما اطلقت عليه اسم "القالب".

عندما عدت إلى الأردن وعُينت أستاذاً مساعداً في قسم الفنون الجميلة، أتاحت لي الفرصة أن أصادف كمال أبو ديب الأستاذ في قسم اللغة العربية، وقد كنت نسيت أنه كاتب "في البنية الايقاعية للشعر العربي". وبعد حديث وتعارف تطرقنا لكتابه وكان ان قلت له بأنني بدأت قراءة كتابه منذ سنين وتركته قبل الإنتهاء من مقدمته. فطلب الي قراءته لعلني استطيع تطوير فكرته، وهذا ما كان. فعكفت على الكتاب أقرؤه، فواجهت غموضاً ناتجاً عن جهلي بمراجع، فعدت للمراجع أقرؤها واحداً تلو الآخر؛ وبدأت بمحاولات تحليل الشعر باستخدام الكتابة الموسيقية وذلك خلافاً لما يرد في كتاب أبو ديب.

لقد استمر البحث والاستقصاء ما يقرب من ثلاث سنوات، إلى أن غطيت جزءاً كبيراً من المراجع، ووطورت كتابة الوزن الشعري بالكتابة الموسيقية، فأصدرت بحثين وهما: "علاقة الشعر بالغناء" و "أسس وزن الشعر العربي". ولا بد من التنويه بدور

وقيمة نقاشي وجدالي مع الدكتور كمال أبو ديب، وفي مناسبات مختلفة ومتعددة، اذ لم نكن متفقين في بعض النقاط، وأحسب أن السبب يكمن في بعده عن علوم الموسيقى، وأثناء زيارة شكري عياد للأردن، دعاني أبو ديب للقاءه في بيته؛ ولم يكن هناك متسع من الوقت ان أبحث مع الدكتور عياد في آرائه التي طرحها في كتابه المهم "موسيقى الشعر العربي"، الا أنني وضحت له أفكارني مما دعاه لأن يقول لأبي ديب: انه يخالفك باستخدامه الوند المروق، واني أتوق لمعرفة ما ستكون عليه نتيجة بحثه؛ والبحث في الحقيقة لا يعتمد على الأسباب والأوتاد بصيغتها التقليدية، وإنما على المقاطع اللفظية، وقيمتها الموسيقية (أي الزمنية والنبرية)، وعليه فقد طور البحث باتجاه لغوي/موسيقى، أي الى أصل الشعر حيث ارتبط اللفظ والمعنى بالغناء، ولقد كانت العرب لا تقرأ الشعر بل تنشده وتغنيه.

لقد استمر البحث مدة لا تقل عن ست سنوات، حلّلت خلالها مئات الآلاف من أبيات الشعر. وكنت أصل لنتيجة تلو النتيجة، وأضع أسس وزن الشعر العربي لبنه لبنه، الى أن وصل البحث الى صورته الحالية التي لا أدعي لها الكمال.

لقد أحسست في هذا البحث متعة ساعدتني على الاستمرار به مدة طويلة نسبياً كما كان للفضول والشغف بمعرفة روابط الشعر الجاهلي بالغناء، تعزيز للقدرة على المتابعة. ولقد كنت أفاجأ أحياناً بحل لأحد المشاكل وأدهش أحياناً أخرى، فتغمرني السعادة.

اني أعتقد بأن النتائج التي توصلت اليها حريّة بأن تنشر وتعم، لأنها تقدم حلاً مقنعاً لقضية وزن الشعر العربي. هذا الحل يختصر الصعوبات، ويحدد الزحافات بطريقة مبسطة يمكن تدريسها بسهولة اذا ما حظي الدارس بقسط ضئيل من الثقافة الموسيقية.

كما أنني أعتبر هذا البحث متمماً ومكماً لما قام به علماء وأدباء أجلاء في سبيل الكشف عن خفايا الوزن الشعري العربي وتميّزه عما سواه، وفي تفسير علم العروض الذي ابتدعه عالم النحو العظيم الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي أقدّره وأقدّمه على

كل من بحث في هذا المجال. ولقد أطلقت على كتابي اسم "معارضة العروض" من باب الاتيان بمثله، وليس من قبيل المجابهة والمخالفة. لقد عُدت مثله، الى الشعر العربي القديم استنبط منه مباشرة قوانينه وأنظمته.

لقد قدّم البحث معلومات جديدة عن الموسيقى العربية الجاهلية اضافة الى وزن الشعر، من جهة الايقاع واللحن والشكل.

وفي الختام أرجو أن أكون وفقت الى ما فيه خير الشعر والموسيقى والله ولي التوفيق.

د. عبد الحميد حمام
جامعة اليرموك
اريد - الاردن

١٩٩١/٧/٢٥م

مقدمة

لقد كان للخليل (٧١٨-٧٩١) فضل السبق في ابتكار نظام لوزن الشعر العربي وقوافيه. ولقد كان للعروض الذي ثبّت الخليل أسسه دور مهم، فيما تلا ظهوره، على تطور الشعر العربي. وتابع عدد من العلماء من بعده عمله وأضافوا إليه^(١) وشرحوه، وتبنّى جلهم رأيه وخالفه بعضهم مخالفة يسيره (ابن رشيق، ١٩٧٢، ج ١، ص ١٣٥)^(٢)، ولكن نظام الخليل استطاع الاستمرار حتي عصرنا الحالي لما فيه من أصالة بالرغم من الهنات الكثيرة التي بيّنها بعض العلماء الجدد، وتناولوا العروض بالنقد وتبيان تعقيداته ونواقصه، وأقاموا الأدلة على وهنه، كما حاول بعضهم إيجاد بديل لنظامه (أبو ديب، ١٩٧٤). ولكني لا أجد أيًا من هذه المحاولات قد وفّقت الى بديل مقنع، لأن أكثر هذه الدراسات اعتمدت المقاطع اللفظية بشكل خاص في بنيتها، وهو نفس اللبس الذي قد يكون الخليل وقع فيه منذ ألف ونيف من السنين. ولكن بما

(١) أضاف الأخفش مثلاً البحر السادس عشر (الحبيب، أو المتدارك).

(٢) يقول ابن رشيق (العمدة: ج ١، ص ١٣٥): "ثم ألف الناس بعده (أي الخليل)، واختلفوا على مقادير استنباطاتهم، حتى وصل الأمر الى أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، فبين الأشياء وأوضحها في اختصار، والى مذهبه يذهب حذاق اهل الوقت، وأرباب الصناعة. فأول ما خالف فيه أن جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية: منها اثنان خماسيان، وهما فعولن، فاعلن، وستة سباعية وهي مفاعيلن، وفاعلاتن، ومستفعلن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومفعولات، فنقض منها جزء مفعولات، وأقام الدليل على أنه منقول من "مستفعلن" مفروق التودت، أي: مقدم النون على اللام، لأنه زعم (أنه) لو كان جزءاً صحيحاً لتركب من مفردة بحر كما تركيب من سائر الأجزاء".

أننا لم نستق معلوماتنا عن العروض من كتابات الخليل مباشرة، بل عن طريق خلفه وشرّاحه، فلا يمكننا اتهمه مباشرة بقصور العروض، بل خلفائه الذين قد يكون الأمر التبس عليهم. والسبب في هذا الاعتقاد ما للخليل من صفات تؤهله لأن يأتي بتحليل أوزان الشعر على نبط مختلف عما وصلنا، فهو كما يقول فارمر (Farmer): "العالم الموسيقي العظيم الوحيد في عصره".... ثم يتابع "وقد نشر أبحاثه في كتابين-كتاب النغم، وكتاب الايقاع" (فارمر، ١٩٥٦، ١٢٦) (ابن النديم، ١٩٧١، ص ٤٨)، (ابن خلكان، ١٩٦٩، ج ٢، ص ٢٤٤-٢٤٨). ويقول فيه ابن خلكان: "وله معرفة بالايقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض، فانهما متقاربان في المأخذ". ويجب أن لا يغرب عن بالنا أن الموسيقى في عصر الخليل لم تكن من التقدم كما هي عليه الآن، ولم تكن هناك وسيلة لتسجيل اللحن والوزن كتابة كما نفعل اليوم، ولعل عدم وضوح العروض يكمن في ذلك، بحيث اكتفى الخليل في توضيح مُبتكره بالتفعيلات وما يتبع ذلك من أوتاد وأسباب. واتجه نحو المقاطع اللفظية يستعين بها في شرح استنباطاته: وجهل خلقه قصده فتأهوا في غياهب الزحافات والعلل. ثم ان مسألة ابتكار الوتد المفروق وما نتج عنه من استحداث مستفّع لن، وفاع لاتن، ومفعولات، تعطينا المفتاح الى معرفة احساس الخليل الموسيقي الذي أشعره بوجود خلل في نظامه، ولم تكن هناك ثمة طريقة أخرى لتلافيه الا بالوتد المفروق. وفي اعتقادي أن هذا الابتكار جوهرى وأساسى لوزن الشعر العربى، وذلك بخلاف آراء بعض البحاثة العرب (ابن رشيق، ج ١، ص ١٣٥)، (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٥٤، ص ٤٥٩)، (٤١٧). واني أعتقد بأن لحسّ الخليل بالايقاع الموسيقي دور مهم في ابتكاره لعلم العروض ولعله -اي الخليل- قد ضمّن تفعيلاته الايقاعَ الذي أحسّه في شعر العرب، فأنت التفعيلات دالّة على الكمّ والنبر الموسيقي في الشعر، بالرغم من عدم وضوحه، ولذلك وجب استنباطه من الشعر نفسه. وفي البحث عن وزن الشعر ينبغي ألا ننزلق بالاعتماد على التفعيلات كما فعل فايل (Weil) وزلّ عن الحقيقة. وبالرغم ممّا

للعروض من مكانة تاريخية الا ان النفس ترغب عنه لما فيه من تعقيدات واحتيال في تفسير الظواهر الايقاعية من زحاف وعلل، هذا عدا ضبابية الوزن الشعري الناتج عن استخدام التفعيلات وعدم وضوحه.

انطلقَ الباحثون العرب في معالجتهم للوزن الشعري العربي من منطلقات ثلاث. منهم من اعتبر المقاطع اللغوية أساسا، من حيث قصرها وطولها، وشدتها ونبرها، وارتفاعها وانخفاضها -أي حسب طبقتها الصوتية- من أمثال: ابراهيم أنيس (أنيس، ١٩٦٥)، وكمال أبو ديب (أبو ديب، ١٩٧٤، وكذلك ١٩٨٤)، وشكري عياد (عياد، ١٩٧٨)، وغيرهم. ومنهم من حاول تفسير الوزن باستخدام الأرقام والأعداد مثل: محمد طارق الكاتب (الكاتب، ١٩٧١)، وأحمد مستجير (مستجير، ١٩٨٠). واستخدم آخرون بعض العناصر الموسيقية في البحث مثل محمد العياشي (العياشي، ١٩٧٦).

وقد استطاع هؤلاء أن يجلوا كثيرا من مشاكل وزن الشعر العربي؛ وتحدث جلهم عن أثر الموسيقى في تكوّن الاوزان الشعرية الا أن قصورهم في استيعاب وفي استخدام هذه العلاقة، أدى الى عدم الاستفادة منها في الوصول الى حقيقة الأوزان الشعرية العربية. اذ لا يمكن تحديد الكَم من خلال المقاطع اللفظية وحدها بشكل يتيح التوصل لنظرية كمية، كما لا يمكن الاعتماد على ترتيبها من قصيرة وطويلة، في اكتشاف النبر الضروري للوزن الشعري، وذلك لكثرة الزحافات التي تعتري الشعر العربي. ومن أهم الدراسات التي استطاعت أن تكتنه مشكلات الوزن الشعري العربي وحللت بموضوعية الآراء المختلفة في هذا الموضوع، دراستا شكري عياد وكمال أبو ديب، لولا أنهما استبعدا الايقاع الموسيقي ولم يعطياه أية أهمية بالرغم من اعتقادهما بالعلاقة الوثيقة بينهما (عياد، ١٩٧٨، ص، ٤٤. وأبو ديب، ١٩٧٤، ص ١٩٦ - ١٩٩، وص ٢٣٠ - ٢٣٦).

وانني، في هذا البحث بصدد نتاج اعتمد في اساسه على العلاقة بين الشعر والموسيقى محاولاً ان أنحاشى التأثير بنظرية الخليل وغيره ممن تلاه في استقصاء العلاقة بين الشعر والموسيقى. ولذلك اعتمدت بالدرجة الأولى على علاقة الشعر التاريخية بالغناء؛ وعلى ما استوحيته من علاقة الشعر بالغناء الشعبي المتوارث، الذي أعتقد بأنه لا يزال يحمل هذه العلاقة، وأخصّ بالذكر الغناء البدوي الذي لم يبالغ في التأثير بالنظريات الموسيقية التي خضعت لها الموسيقى العربية بعد الاسلام. ومسألة أخرى وهي أن الكم الذي يعتمد المقاطع الكلامية، أي المزدوجة: طويل/قصير، أو متحرك/ساكن، لم تؤدّ الى نتيجة مقنعة، لأن ما يعتري هذا الشعر من زحافات ليس له كبير علاقة باللغة بل بالموسيقى والغناء. ولم يأتي هذا التقرير الاً اعتماداً على نتائج هذا البحث، ولم أثبته في هذا الموضع كفكرة مسبقة اعتمد عليها البحث. وكذلك لا يمكن للنبر اللغوي أن يؤدي الى وضع نظرية نهائية للوزن الشعري^(١) ولتعليل ذلك أورد المثل التالي من شعر الحطيئة:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مُرملٍ ببيداء لم يَعْرِف بها ساكنُ رسماً

فلو استعملنا الرموز المتعارف عليها لتمييز المقطع الطويل عن القصير (-)، (ب)،
واشارة النبر (>) لوجدنا:

م-١
> > > > > > > >
وطاوي ث ل ا ث ن ع ا ص ب ل ب ط ن م ر م ل ن ب ب ي د ا ء ل م ي ع ر ف ب ه ا س ا ك ن ن ر س م ا
ب -- ب --- ب --- ب --- ب --- ب --- ب --- ب --- ب --- ب --- ب --- ب ---

(١) يفرق كمال أبو ديب بين النبر الشعري، والنبر اللغوي، والنبر التعبيري، وأقره في هذا التفصيل.

نجد ان موضع النبر اللغوي في الشطرين-وهو النبر الذي نحسه في الكلمات، وليس كالنبر الشعري الذي يتطلبه الوزن الشعري-غير متناسق وغير متناظر لا موقعاً ولا عدداً. وأما محاولة اكتناه النبر الشعري من خلال تحليل يعتمد على توالي المتحرك والساكن، فقد وصلت الى عدم الاستقرار الى رأى نهائي يُركن اليه. ولقد أدى ذلك عند كمال ابو ديب (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٥٠، ٥٠٤-٥١٢) الى الاعتقاد بأن العرب كانت تمزج الأوزان في القصيدة الواحدة^(١).

أما من اتبع الأرقام وحسابها في معرفة الأوزان، فلسوف يقع في نفس مزالق نظرية الكَم التي تعتمد على عدد المتحركات والساكن وتواليها في الشعر. فما الأرقام الا تجريداً للمقاطع اللفظية. ولذلك فان هذه الطريقة بعيدة عن الواقع الشعري، وواضحة أوزانه في أرقام مفيدة فقط في معرفة البحر وبطريقة يتسرب اليها اللبس بسهولة. وما هي في واقع الأمر الا محاولة لتبسيط نظام الخليل نفسه وليس لوصف الشعر بطريقة رقمية^(٢).

بالرغم من الجهود التي بذلها باحثون أجلاء، من عرب وأجانب، في محاولة جلاء حقيقة الوزن الشعري بالطريقتين المشار اليهما أعلاه، الا انها لم تؤد الى نتيجة مقنعة (عياد، ١٩٧٨، ص ٦-٧)، حتى لهؤلاء الباحثين أنفسهم. ولا أريد أن أصف هذا البحث بالكمال، ولكنه سيفتح الطريق الى اسلوب جديد في معالجة هذه القضية، بواسطة التركيز على العلاقة الألفية بين الموسيقى والشعر. وسيكون هذا البحث اضافة للجهود المبذولة في البحث عن حقيقة الوزن الشعري العربي، وأرجو أن تكون ذات

(١) يقول أبو ديب أن الخليل "وجد في القصيدة الواحدة أنماطاً إيقاعية مختلفة لكنه نسبها الى صورة مثالية واحدة مطلقه" (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٥٠).

(٢) يقول أحمد مستجير: "وبين يديك الآن محاولتي في وصف بحور الشعر في شكل أدلة رقمية"، "ألا تعتمد موسيقى الشعر على انتظام حروف متحركة وحروف ساكنة في تنالٍ معين، لا بد وأن يرتبط بالمتواليات الرياضية".

فائدة جذرية. وسيكون هذا البحث مقتصرًا على الشعر القديم الذي يمكن أن نعتبره أصل وأساس التطور الشعري الموسيقي فيما بعد، وهو الشعر الذي يمكن أن نعتد أصوله لكونها منبثقة من تجربة اللغة العربية الموزونة الجاهلية، والمتبعة لخصائص اللغة العربية الأصيلة.

انتقل الى ثلاث محاولات أخر للافصاح عن هوية الوزن الشعري بطريقة موسيقية، في التعرف على الوزن، وهي محاولات كل من: ستانيسلاس غيارد (S. Guyard)، ومحمد العياشي، والأب الفرنسي. والمأخذ الرئيسي على عملهم، كونهم لم يستقوا أوزانهم الشعرية من الشعر نفسه، ولكنهم أقحموها عليه وفرضوا أفكارا مسبقة عليه. فغيارد يفرض الوزن الموسيقي الرباعي (4) على بحور الشعر كلها اعتقاداً منه بأن الوزن الرباعي يوافق سير الإبل وطبيعة الحياة في البادية (غيارد، ص ٦٢)، ولذلك اضطر لاطالة زمن بعض المقاطع اللفظية بشكل يتعارض مع تحليلاته المبدئية. فنجد "فعولن" تأخذ الزمن أو الوزن (● ● ●) حيث يقع النبر على (عو) و(لن) (غيارد، ص ٤٦، و ص ٥٦، و ص ٦٢-٦٦)، وهذا يتعارض كمياً وكيفياً (زمنًا ونبرًا) مع حقيقة (فعولن) كجزء من أحد البحور الشعرية العربية. ونقطة أخرى ذات أهمية جذرية في رفض نظرية غيارد وهي محاولته دراسة الأوزان بالرجوع الى تفعيلات الخليل أو من تلاه، ولم يعد الى الشعر الا بما يفى واثبات نظريته. وهكذا اصبح المقطع الكلامي عرضة للتغير بما يتناسب والزمن الموسيقي المفروض مسبقاً من قبل غيارد. فان "فعولن" عنده لا تتكون من (ف + عو + لن) بل من (ف + عوو + لن)، والأمثلة على ذلك كثيرة. وهو لم يوفق بين اللفظ والموسيقى بل أراد تحويل اللفظ-إلى مدد موسيقية فوق باللبس كمن اعتمد على المقاطع اللفظية واضطر بذلك لتحويلها حتى تتناسق مع وزنه المفروض مسبقاً. ولكن مما لا شك فيه ان غيارد تنبه للعلاقة بين الشعر والموسيقى واستخدم الكتابة الموسيقية في وصف الأوزان الشعرية، وتعد محاولته الأولى من نوعها في تحديد قيمة النبر الشعري واختلافه عن النبر اللغوي

وان الأول منهما هو الأساس في معرفة وزن الشعر العربي^(١). وتبعاً لذلك أدرك أن الأشعار العربية تبدأ بمزدوجة نبرية (منبور-غير منبور) (غيارد، ص ٦٠). وتنبه غيارد أيضاً لعلاقة الكم بالنبر^(٢)، وكان لذلك أهمية في تطور نظريته لولا التباس الأمر عليه عند التطبيق العملي لهذه الفكرة.

أما العياشي فاعتمد فكرة المزدوجة الكمية (ممدود-مقصور) (العياشي، ص ١٤٦-١٥٠) واستعاض عن النبر بالوزن أي بالثقل والخفة، وأعطى المقطع اللفظي الثقيل ضعف زمن الخفيف (٣ = ٢)، ولكنه لا يلبث أن يكتشف بأن المزدوجة الكمية غير كافية، فيبدأ بايجاد تسهيلات لا تعتمد على قاعدة ثابتة ومنها: مبدأ التعويض (العياشي، ص ١٤٦-١٥٠، ١٦٣-١٦٧) وفيه يمكن للممدود أن يتحول الى مقصورين (٣ = ٢)، وان كان يحلو له أن يكتب الممدود كما يلي (٣ ٧) أي بشكل مقصور وسكتة تساوية، وليس في ذلك ضير ما دمنا ندرك القصد، ومثل هذا التسهيل لا يتعارض والحقيقة الزمنية الشعرية والموسيقية. ثم يسوِّغ تحول ممدود يتلوه

(١) يورد غيارد أحد أشطر الحماسة: "إذا لِقَامَ بَنَصْرِي مَعْشَرُ خُشْنٍ" والشطرة حسب الوزن الشعري ذات كلمات مصطنعة لها وزن خاص بحسب مفهوم غيارد، بحيث تأخذ نبراً مغايراً لنبر الكلمات الأصلية. وعليه فإنها تأخذ نبر التفعيلات التالية: متفعّلن، فعِلن، مستفعّلن، فعِلن؛ وذلك حسب وزن الكلمات المصطنعة التالية: إِذْ نَلَقَا، مَبْنَصْرُ، رِمْعَشْرُنْ، خُشْنُنْ. وهو هنا يفصل الكلمات حسب التفاعيل التي وصف نشوعها بما يلي: "وسكوتهم [أي العروضيون] عن ذكر الايقاع والكم والنبر، يعني أنهم جهلوا تماماً، ولكنهم عرفوا أن للكلمة قياساً ووزناً، لا علم القافية [الشعر] والموسيقا علماً متوازيان ومتقاربان ولأن إيقاع الكلمة بالنسبة لهم شيء لا يمكن اكتناؤه، ولكنه جزء متين يكمن في الكلمة ولا ينفصل عنها، اكتفوا لذلك بكتابة شكل الكلمة. اعتقاداً منهم بأنهم أثبتوا بذلك إيقاعها" (ص ١٠٣). وهو لذلك يعتقد بعكس كمال أبو ديب بأن التفعيلات تحمل الوزن الحقيقي للشعر (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٠١). ومن المؤكد أن فايل تأثر بشكل ملحوظ بأراء غيارد.

(٢) يقول غيارد (ص ٨٩): "أن الذي يميز المنبور عن غيره يكمن في الكثافة (Ictus) في اللفظ وفي مدة الصوت المتناسبة مع النبر. وهذا صحيح، إلا أن النبر قد يأتي على المقطع القصير أحياناً كما سنرى لاحقاً.

مقصور الى زمن مقصور منقوط يتلوه نصف مقصور، أى (♩ ♩ = ♩ ♩)، ولا يصح هذا عنده الا في بداية الوزن، وهذا يعني اعطاء المقصور زمنين متباينين وذلك دون تحليل مقبول اذ لا يمكن لواحد ونصف ان تساوي الواحد. ثم يأتي مبدأ الاسكات، كي يسمح لتعديل الوزن (الضرب، أي الايقاع الموسيقي) واتمامه، دون اثبات تاريخي يدل على صحة ادعائه (العياشي، ص ١٦٧-١٧١). ولكنه الى جانب هذه الهنات قد حاول بجد ان يستقصي المشاكل الوزنية وعلاقتها بالموسيقى ولكن هذا الجهد لم يؤد الا الى متاهة لم تصل الى نتيجة. وهو، أي العياشي، لم يفلح في اخضاع المعلومات التي ساقها في كتابه لتخدم الغرض بقدر ما أخضع الشعر لها. ومن الأفكار المسبقة التي أقحمها، فكرة الايقاعات الموسيقية الشرقية وفرضها بشكل غير واع؛ والايقاعات التي يوردها حديثة العهد، اذا ما قورنت بالشعر (العياشي، ص ٢٠٢).^(١) وهكذا أتت طريقته بأوزان متعددة تداخلها تعقيدات ليست أقل من تلك التي تعترى عروض الخليل.

أما الأب الفرنسي فاستخدم المزدوجة طويل قصير (♩ ، ♩)، ولكنه في الواقع لم يطبقها وانما قسر الوزن ليضعه في أوزان تتكون من المقياس الثلاثي (3/4 أو 3/8) وذلك دون تحليل أو تفسير.

بعد هذا العرض المختصر لمجالات البحث في هذا الموضوع واتجاهاتها، رأينا عدم كفايتها في الوصول الى حل جذري لمشكلة الوزن الشعري. وان ما سيطرح في هذا الكتاب، عبارة عن جهد يهدف الى الكشف عن موقع الموسيقى في جلاء بنية الوزن الشعري، وما يمكن استنباطه بما يخدم البحث الايقاعي الموسيقي أيضاً.

(١) يعتقد العياشي أن العرب الجاهلين استخدموا وزن "الأقصاق" واستقوه من وزن الشعر، وهو بذلك ينفي حداثة هذا الضرب الموسيقي. وهذا الاعتقاد بعيد عن الحقائق التاريخية؛ فان هذا الوزن يعود الى عصور اسلامية متأخرة ولعله من نتاج العصر العثماني.

الفصل الأول

سرد المعلومات، وسبر الكلمات

مدخل موسيقي

تتكوّن الأغاني العربية بصورة خاصة من اللحن والايقاع. ويحدد الايقاع الموسيقي ناحيتين رئيسيتين وهما المدة الزمنية لكل صوت، ومواقع النبر في الأصوات المختلفة^(١)، ولذلك فإنّ للايقاع وظيفة تنظيمية في الأغنية أو القطعة الموسيقية الآلية. ولتحديد الزمن لابدّ من وحدة للقياس، وأتفق على أن تكون السوداء (♩) وحدة للقياس. ثم وُضعت رموز أخرى لمضاعفاتها ولأجزائها كما وضعت إشارات للسكوت تساويها. ومن الرموز التي ينبغي لتابع هذا الكتاب أن يعرفها: البيضاء (♩) ومدتها تساوي ضعف مدة السوداء، وذات السنّ (♩) وتساوي نصف زمن الوحدة الزمنية أي نصف السوداء. ومن إشارات السكوت يُحتاج لمعرفة سكتة السوداء وتساوي الوحدة الزمنية (♩)، وسكتة ذات السنّ وتساوي نصف زمن السوداء (♩). والمقاطع الكلامية كالأصوات ذات مدد زمنية متفاوتة، وقد ترد في انتظام ايقاعي، وقد تأتي بشكل عشوائي. ويستحسن التنويه هنا بأن الشعر يأتي ضمن المنتظم من الكلام، والنثر ضمن العشوائي من حيث الوزن.

أمّا زمن الوحدة في الموسيقى فيتحدد من خلال السرعة (Tempo)، فلو حُدّدت الوحدة مثلاً بنصف ثانية، واعتبرت السرعة متوسطة (Moderato)، لكانت السرعة بطيئة لو حُدّدت الوحدة بثانية كاملة، وسريعة لو كان زمنها ربع ثانية. ولو افترضنا

(١) ان لكلمة "ايقاع" في الموسيقى دلالة تختلف عنها في الأدب، وهي تقتصر على معالجة المدة الزمنية والنبر؛ أما ارتفاع الطبقة وانخفاضها، والاعادات، والتعبير فتتبع لعناصر أخرى مثل: اللحن، والطبقة، والشكل البنائي.

الوحدة (السوداء) نصف ثانية لكانت البيضاء (٢) تساوي ثانية كاملة، ولساوت ذات السن ربع الثانية. وتحدد معرفة الرمز المنقوط، فإن أيًا من الرموز السابقة الذكر تزداد بمقدار نصف زمنها إذا وضعت النقطة بجانبها، فالسوداء المنقطة تساوي وحدة ونصف، بينما تساوي البيضاء المنقطة ثلاث وحدات زمنية؛ وينطبق المفهوم نفسه على رموز السكوت (٢٠ ، ٣٠ ، ٤٠).

وأما النبر فعلى شدتين أساسيتين: نبر قوي ونبر متوسط، أو الخلو من النبر؛ ويتحدد ذلك في الموسيقى بواسطة المقاييس التي تقسم اللحن والمدد الزمنية الى حقول (خانات) يتساوي عدد الوحدات الزمنية فيها، ويتناظر موقع النبر. وهناك ثلاثة مقاييس بسيطة وهي: المقياس الثنائي (2/4) ويحدد زمن وحدتين في كل حقل أو ما يساويهما، ويكون النبر على الصوت الأول في الحقل. والمقياس الثلاثي (3/4) ويحدد مدة ثلاث وحدات زمنية في الحقل أو ما يساويها، ويكون النبر على الصوت الأول في الحقل ثم يتدرج الصوتان الآخران بالضعف. المقياس الرباعي (4/4) يحدد أربعة وحدات زمنية في الحقل أو ما يساويها، ويكون النبر القوي على الصوت الأول في الحقل، ويكون هناك نبر متوسط على الوحدة الزمنية الثالثة.

أما اللحن فعبرة عن توالي عدد من الأصوات المختلفة التواتر في اتساق نغمي، وللحن بداية ونهاية، والنهاية مهمة بشكل خاص لاستقرارها، وأهميتها تنبثق من قدرتها على اقناع المستمع بانتهاء اللحن، ولذلك توطدت علاقتها بالقافية. وللحن شكل بنائي (Form) يرتبط عضوياً بالشعر الملحن. ولقد تطورت عبر العصور طريقة للكتابة الموسيقية تجمع الوزن واللحن معاً. وأعتقد ان لابد للقارئ من أن يتعرف على الكتابة الموسيقية حتى يتسنى له فهم أفضل لما سيرد لاحقاً، وبالأخص ما يتعلق بالأغاني الشعبية والتقليدية المكتوبة باللغة الموسيقية.

اضافة الى ما مضى نشير الى أن العرب ابّان عصور نهضتها عرفت الى جانب الموازين البسيطة، موازين مركبة، ولعلّها عرفت في الجاهلية أيضاً. ولقد أطلق عليها مصطلح "الضرب" أو "الدور" (الأرموي، ١٩٧٥، ص ٩٥). والوزن المركب يتكوّن من مقياسين بسيطين أو أكثر.

عطفاً على ما أشرت اليه من علاقة القافية باللحن، فلقد اعتقد العرب بنظرية التأثير، والتكامل الكوني، وعلاقة أحداث الأرض بأحداث السماء. وهي معتقدات قديمة تعود للعصر البابلي والكلداني، ولكنها عادت للازدهار في عصر الكندي (الكندي، ١٩٧٥) وما تلاه. فعدا علاقة الألحان بالكواكب والروائح والمذاق والطبائع البشرية والأحوال النفسية، كان لها علاقة بالقوافي. فكل مقام موسيقي يتناسق وينسجم مع أحرف معينة فقط من القوافي (القادري الرفاعي، ١٩٦٤، ص ١٦-٢١). وحدد هذا المبدأ قوافي الأشعار بما يتناسب والمقامات المستخدمة في الغناء في العصور الاسلامية وخصوصاً المتأخرة منها.

وهكذا نأتي الى نهاية هذه النبذة الموسيقية، ولسوف نعرض لبعض المصطلحات أو الأمور الموسيقية مستقبلاً اذا لزم الأمر.

قائمة بالاشارات الموسيقية الضرورية

- (١) البيضاء، وتساوي وحدتين زمنيّتين، وتقابلها سكتة (—) البيضاء.
- (٢) السوداء، وتساوي وحدة زمنية واحدة، وتقابلها سكتة السوداء (x).
- (٣) ذات السّن، وتساوي نصف وحدة زمنية، وتقابلها سكتة ذات السّن (>).
- ($\frac{2}{4}$) المقياس الثنائي، ويحتوي حقله (خانتة) على وحدتين زمنيّتين او ما يساويهما (م م) ، وتكون الأولى منهما منبوره نبراً متوسطاً.

(³/₄) المقياس الثلاثي، ويحتوي حقله (خانتة) على ثلاث وحدات زمنية أو ما يساويها (٣ ٣ ٣)، وتكون الأولى منها منبورة.

(⁴/₄) المقياس الرباعي، ويحتوي حقله (خانتة) على أربع وحدات زمنية أو ما يساويها (٣ ٣ ٣ ٣)، الأولى منها ذات نبر قوي، والثالثة ذات نبر متوسط.

مدخل في وزن اللغة العربية

اعتمد أكثر الكميّين على المزدوجة التي تعتبر مدة المددود ضعف مدة المقصور؛ فبعد مناقشة "سعيد بحيري" لأقوال اللغويين في هذا الموضوع، يصل الى النتيجة التالية:

"والحق أن الدراسة لا تحتاج الى كثرة التفريعات والمصطلحات، فيمكن تقسيم المقاطع أساساً الى نوعين الأول قصير (ويعبر عنه بالرمز ب) ومقطع طويل، ويدخل فيه المنغلق (ويعبر عنه بالرمز -) (بحيري، ١٩٨٦، ص ١٩١).

وهو محق فيما ذهب اليه، مع شيء من التحفظ لما يتعلق بالوزن الموسيقي الذي كان له، ولا ريب، أهمية خاصة في تكوين وزن الشعر. ومن هذا المنطلق اللغوي أود القيام بالتجربة التالية، وهي تقطيع نصّين نشرين لتتعرّف على الامكانيات التي توفرها اللغة العربية للشاعر. ولهذا الغرض أخذت النصين التاليين، دون انتقاء مقصود النتائج، وهما:

١- نص من مقدمة ابن خلدون (١٩٧٨، ص ٣)، اذ يقول:

"الحمد لله الذي له العزة والجبروت، ويده الملك والملكوت، وله الأسماء الحسنى والنعوت، العالم فلا يغرب عنه ما تظهره النجوى أو يخفيه السكوت، القادر فلا يعجزه شيء في السموات والأرض ولا يفوت، أنشأنا من الأرض نَسَمًا، واستعمرنا فيها أجيالاً وأما ويسر لنا منها أرزاقاً وقِسَمًا، تكتنفنا الأرحام

والبيوت، وكفّلنا الرزق والقوت، وتبليّنا الأيام والوقوت، وتَعْتَوِرُنَا الآجال التي خُطَّ علينا كتابها الموقوت وله البقاء والثبوت، وهو الحي الذي لا يموت، والصلاة والسلام على سيدنا ومولانا محمد النبي العربي...".

نجد ان مجموع المقاطع اللفظية القصيرة قد بلغ ستة وتسعين (٩٦) مقطعاً.

وعدد الممدودات بلغ مئة وتسعة وعشرين مقطعاً^{١ (١٢٩)}. وهي موزعة كما يلي:

- | | | |
|----|---------------------------------|---|
| ١ | أربعة متحركات متوالية (ب ب ب ب) | — |
| ٨ | ثلاثة متحركات متوالية (ب ب ب) | — |
| ١٧ | متحركين متواليين (ب ب) | — |
| ٣٤ | متحرك بين ممدودين (ب) | — |
| ٢ | سبعة ممدودات متوالية | — |
| ٢ | ستة ممدودات متواليه | — |
| ١ | خمسة ممدودات متواليه | — |
| ١ | اربعة ممدودات متواليه | — |
| ٩ | ثلاثة ممدودات متواليه | — |
| ١٩ | ممدودات متواليان | — |
| ٢٩ | ممدود بين متحركين | — |

ونجد تقطية فيما يلي:

[illegible]

ولقد أشرنا للممدود بخط صغير (ـ)، وللممدود الذي يتكوّن من ثلاثة أحرف يمكن لآخرها ان يتحرك أشرنا بممدود طويل تعلوه اشارة سكون (ـْ)، وللمقصود بحرف باء (ب).

٢- والنص الثاني فمن خطبة قسّ بن ساعدة الايادي (الهاشمي، ج ٢، ص ١٩):
 "أيها الناس، اسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت،
 ليل داج ونهار ساج، وسماء ذات أبراج، ونجوم تزهّر، وبحار تزخر، وجبال مُرساة،
 وأرض مُدحاة، وأنهار مُجراة، ان في السماء لخبرا، وان في الأرض لعبرا، ما بال
 الناس يذهبون ولا يرجعون، أرضوا بالمقام فأقاموا؟ أم تركوا هناك فناموا؟ يُقسم
 قسّ بالله قسّما لا إثم فيه، ان لله ديننا هو أرضى لكم وأفضل من دينكم الذي
 أنتم عليه، أنكم لتأتون من الأمر منكرا".

نجد ان مجموع المقاطع اللفظية القصيرة قد بلغ تسعة وسبعين (٧٩) قطعاً، وعدد الممدودات مئة واحد عشر مقطعاً (١١١)، وهي موزعة كما يلي:

٣	- أربعة متحركات متواليه
٢	- ثلاثة متحركات متواليه
١٥	- متحركين متواليين
٣١	- متحرك واحد
١	- سبعة ممدودات
١	- ستة ممدودات
٣	- خمسة ممدودات
٢	- أربعة ممدودات
٨	- ثلاثة ممدودات
١٤	- ممدودين
٢٣	- ممدود واحد

- ان توالي أربعة متحركات يعتبر ضئيلاً بحيث يصعب استخدامه بالشعر.
- أما توالي ثلاثة متحركات فأكثر وروداً، ولذلك نفترض استخدامها في الشعر. ولعله كان لدى الشعراء العرب من الأسباب ما دعاهم الى التحفظ في استخدامها.
- اما ورود متحركين أو متحرك واحد فيفرض نفسه بدون عناء.

هذه بعض الملاحظات التي استوحيناها من التجربة السابقة حول امكانيات اللغة العربية ولكن لا نود ان نعتبر نتائج هذه التجربة نهائية، ولكنها مجرد وسيلة لاستكشاف بعض ما توفره اللغة للشعر العربي. أما النبر اللغوي فيلعب دوراً ثانوياً في الشعر، لأن الشعر يأخذ ايقاع اللحن وليس وزن اللغة وذلك بالعودة الى نشأته الغنائية. ولقد سبق ووصلنا الى نتائج مشابهة في احد الأبحاث السابقة (حمام، علاقة الشعر بالغناء، مجلة القاهرة).

مصادر دراسة ايقاع الشعر في العصر الجاهلي

هناك عدة مصادر يمكن من خلالها الوصول الى معرفة أوزان العصر الجاهلي

وهي:

أولاً- الشعر العربي الجاهلي

كما سبق وذكر في المقدمة فان الشعر العربي الجاهلي اختزن الايقاعات العربية الغنائية والراقصة المعروفة في تلك الحقبة. ولأن الشعر العربي متنوع تنوع أغراضه ومنها الأفراح والنواح، والبطولة والحرب، والعقائد، والعمل، والترحال في الصحراء رجالاً كانوا أم ركوباً؛ فلا بدّ أنّه حمل الايقاعات المناسبة لكل غرض قيل الشعر بمناسبته، وكمثال على ذلك نذكر الهزج وغناء الأفراح الذي ساد في الجاهلية كالأبيات التالية:

أَتَيْنَاكُمْ أَتَيْنَاكُمْ
ولولا الحَبَّةُ السَّمْرَا

فَحَيَوْنَا نَحْيَيْكُمْ
لَمْ نَحْلُلْ بِوَادِيكُمْ

وكذلك:

أَقْبَلْتُ فَلَاحُ لَهَا
أَدْبَرْتُ فَقَلْتُ لَهَا
هَلْ عَلَيَّ وَيَحْكَمَا

عَارِضَانِ كَالثَّيْجِ
وَالْفُؤَادُ فِي وَهَجٍ
أَنْ عَشِقْتُ مِنْ حَرَجٍ

(النابلسي، ص ١٠٠)

ومثله الشعر الذي قيل في استقبال الرسول صلى الله عليه وسلم حين قدومه
مهاجراً إلى المدينة:

طلع البدر علينا
وجب الشكر علينا
أيها المبعوث فينا
جنت شرفت المدينة
من ثنيات الوداع
ما دعا لله داع
جنت بالأمر المطاع
مرحباً يا خير داع

ومن الشعر الذي شجعت به نساء الجاهلية رجالها للاستبسال في الحرب قول بنات
الفند الزماني (الأصفهاني، ج ٣، ص ٢٥٤ وكذلك ج ١٥، ص ١٤٧-١٤٨)، والذي
رددت بعضه هند بنت عتبة في معركة بدر لتشجيع قريش في حرب المسلمين (الأسد،
ص ١٥٧-١٥٨):

وعَا وَعَا وَعَا وَعَا
يا حبذا يا حبذا
حرُّ الحَرَكَ والتَّظَى
الْمُلْحَقُونَ بِالضَّحَى

*** **

أَنْ تُقْبَلُوا تَعَانِقُ
أَوْ تُدْبَرُوا نَفَارِقُ
وَنَفِرْشُ النَّمَارِقُ
فِرَاقٌ غَيْرَ وَامِقُ

هذا عدا أشعار كبار الشعراء من أمثال عبيد بن الأبرص، وامرؤ القيس، وطره بن العبد، وعنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، وزهير بن أبي سلمى، والحارث بن حلزة وغيرهم. ولقد أتت أشعار الجاهلية في أوزان متعددة ومختلفة ولكل وزن تنوعات تزيد ثراء الأوزان العربية الشعرية والموسيقية.

ثانياً-الغناء البدوي

لعل الغناء البدوي أكثر أنواع الغناء العربي قرابة للغناء الجاهلي، وذلك لأنه أقل أنواع الغناء العربي تأثراً بالموجات الثقافية الخارجية، بسبب انعزاله في الصحراء، وبُعدّه عن المجتمعات الحضرية. وهو يوفر للبحث مصدراً مهماً للمعلومات عن غناء العصر الجاهلي وإيقاعاته (حمام، التراث الشعبي). ويمتاز الغناء البدوي ببساطة وبدائية ألحانه، وإيقاعاته، وشكله البنائي. وسوف نفرّد للغناء البدوي فقرة منفردة فيما بعد.

ثالثاً-علم العروض

تناولت المقدمة علم العروض، ولكن ما ينبغي ذكره في هذا المقام هو أن علم العروض لم يصلنا كما أراده الخليل وذلك لضياح كتابه الأصلي. وأنما نستقي معلوماتنا من خَلْفِهِ الذين يشك في فهمهم قصده وذلك لبعدهم عن الموسيقى والغناء التي كان الخليل عارفاً بها، فانغمسوا في تفسيرات بعيدة عن واقع الوزن الشعري.

ولكن يمكن مع ذلك الوصول لبعض المعلومات إذا أحسن التقصي. وعلم العروض يصف وزن الشعر بوسيلة المتحرك وساكن التي نظمها في أسباب وأوتاد؛ فالسبب سببان: خفيف وثقيل. والسبب الخفيف حرفان: متحرك وساكن، مثل "من" و"عن" وما أشبههما. والسبب الثقيل حرفان متحركان، مثل: "بك" و"لك" وما أشبههما. والوتد وتدان: مفروق ومجموع. فالوتد المجموع ثلاثة أحرف: متحركان وساكن، مثل "على" و"الى"، وما أشبههما. والوتد المفروق ثلاثة أحرف: ساكن بين متحركين، مثل "أين" و

"كيف"، وما أشبههما (ابن عبد ربه، ص ٤٢٥). وإنما يعدّ في العروض ما ظهر على اللسان من اللفظ. ووضع العروضُ الوزنَ في ثماني تفعيلات وهي: فاعلن، فعولن، مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات. وقد يتكوّن الوزن من واحدة منها أو من أكثر من واحدة. كما رصد علم العروض الزخافات والعلل وبينَ مواقعها، وأعطاهَا أسماء كثيرة، وفسّرها بتفسيرات لا تخلو من التعقيد والالتواء؛ وذلك كما سبق وذكر لعدم الاعتماد على علوم الموسيقى في تفسير هذه الظواهر (حمام، أبحاث اليرموك).

ولقد حفظ علم العروض الأوزان العربية الجاهلية من الضياع، وحماها من الموجات المتلاحقة من التغيير التي أنتابت جوانب أدبية وثقافية على مر العصور.

رابعاً-المراجع الأدبية والموسيقية القديمة

في المكتبة العربية مجموعة ثمينة من الكتب والمراجع والمخطوطات القديمة التي بحثت في العلوم الموسيقية ومن ضمنها الإيقاع. ولقد قرّنت العربُ أوزانها الموسيقية بالشعر وتكوينه من متحرّكات وسواكن. ومن أهم هذه الكتب: كتاب الأغاني للأصفهاني، الذي يزخر بنفيس المعلومات الموسيقية، وسيرَ الموسيقيين منذ الجاهلية وحتى القرن العاشر (فارمر، ص ١٩٣)، كما يحتوي على الأوزان التي استحدثها المغنون بعد ظهور الاسلام، ويشير الى اختلافها عمّا عهده عرب الجاهلية، كما جمع أشعار الأصوات المغنّاة في العصور الاسلامية وحتى عصر الأصفهاني.

ومن الكتب الموسيقية نذكر كتاب الموسيقي الكبير للفارابي، الذي يعالج مسألة الأوزان باستفاضة، وذلك حسب ما هو متبع في عصره. كما يجد المرء في كتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي تصنيفاً للأوزان الموسيقية في عصره. ويذكر الكندي ايضاً الأوزان الموسيقية التي عرفت قبلهما في رسالته عن الموسيقى.

هذا عدا شذرات من المعلومات عن علاقة الشعر بالغناء ترد في الكتب التي تتعرض لعلم العروض، والنقد الأدبي والشعري. وسوف نتطرق للمعلومات الواردة فيها عندما نتحدث عن تطور الوزن الشعري والموسيقي.

خامساً-أبحاث حديثة في الموسيقى وهي وزن الشعر العربي

لقد تطرقنا في المقدمة الى أبحاث بعض العلماء والأدباء المحدثين في الوزن الشعري، والتي اعتمد أغلبها على المقاطع اللفظية او الحركة والسكون، ولقد نوّهنا بعدم كفاية هذا المنهج في الوصول الى حل جذري لمشكلة الوزن الشعري. ولكن هذه الأبحاث قدمت معلومات قيمة عن الوزن الشعري، وعن المشاكل التي واجهت وتواجه العلماء في هذا المضمار.

الغناء البدوي

لقد سبق ونوّهنا بأهمية الغناء البدوي للبحث عن الأوزان الشعرية العربية، وبالرغم من تأثير اللهجات البدوية المتنوعة، وكذلك اختلاف المناطق الجغرافية على الغناء بحيث نلاحظ اختلافات بسيطة، الا انه يبقى متشابه في جوهره. وفيما يلي نقدم مكونات الغناء البدوي وميزاتها:

أ- اللحن:

الألحان البدوية قصيرة، ولا تزيد حقولها عن أربعة (خانات) في الغالب، ولا يتعدى مجالها الصوتي مسافة الخامسة، وبعضها لا يتعدى مسافة الثالثة. وتتوالى الأصوات متدرجة بدرجات متجاورة، وقلما نصادف قفزات لحنية. وفي الغناء البدوي تندر التزيينات والحلي النغمية. كما أن الألحان تستخدم أجناساً محدودة ولا يمكن ربطها بالنظريات الموسيقية التقليدية ومقاماتها لأن تكوينها لا يعتمد الأصول التراثية التقليدية المتقنة.

ب- الایقاع:

ليس من المبالغة في شيء إذا اعتبر غناء البدو ترتيلاً أو تغييراً (Declamatory Singing) لأن المقاطع اللفظية لا تأخذ أكثر من نغمة واحدة فقط ذات زمن متساو مع أزمنة نغم مقاطع اللفظ الأخرى في الأغنية، دون اعتبار لمدّ أو قصر فيها. وهذا الوصف ينطبق على جُلّ غناء البدو عدا قفلاته التي قد تخالف ذلك فيمتد فيها أحد المقاطع اللفظية ليساعد في تكوين قفلة مقنعة. أمّا مواقع النبر فتتبع نبض الشعر واللحن معاً، وهي مواقع تناسب القالب الغنائي. وتجدر الإشارة الى أن لكل قالب نغمة تحمل نبضا متميزاً، وكأنه قمة الایقاع أو ذروته. ولكل قالب عدد من الوحدات الزمنية لا يتخطاها.

بعض القوالب تحتوي على أعداد مزدوجة من الوحدات الزمنية (٨-١٠-١٢) وبعضها على أعداد مفردة (٩-١١). أمّا سرعة الأداء (Tempo) فيتوافق مع أوضاع المؤدين ومع الغرض من الأغاني ومع مناسبتها. والمؤدون عادة من أبناء العشيرة وبناتها. أمّا المناسبات فمتنوعة ومنها الأعراس، والمآتم، والطهور، والتنقل، والرقص. ونلاحظ في الغناء البدوي ان الوزن لا ينقطع بين الشطرين بسكتات، فما أن ينتهي لحن الشطرة حتى تبدأ الاعادة بعده مباشرة، وهكذا دواليك من بداية القصيد الى نهايته.

(♩ = 128)

Gliss.

صي ، لى - ع ، سك - تم ، — ني صي ، ل - ع ، سك - تم

مد - حم ، بو - يا ، مي مي — ني -

مثال موسيقي رقم (١)

"فاردة"

(♩ = 84)

وان ، لا - و - يا ، لا - لا - و - لا - و

لد - و - ي ، في - ني - ح ، ت -

مثال موسيقي رقم (٢)

"سامر"



مثال موسيقي رقم (٣)

"هجينى"



نى - هى - ن - جن - ف ، ر - حو - ب ، حُل - تا - أم - س

همى - يا - ت ، رم - ظ - ت - وان ، م - لو ، تل - ذا - أ

مثال موسيقي رقم (٤أ)

"روي الشعر"

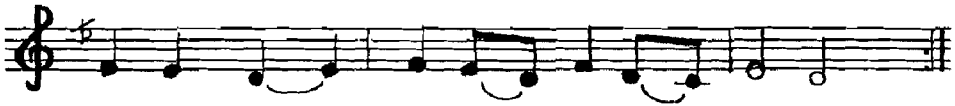


نې - ېي - ن - جن - ف ، ر - جو - ب ، خُل - تا - أم - س
 . حي - ي - ت ، دم - ظ - ت - وان ، م - لو ، تل - ذا - أ

مثال موسيقي رقم (٤ب) "روي الشعر"



ليت - خل ، دث - ح ، نل - م ، حه - ر - با - وان



بي - در ، لي - ع ، يل - زي - لغ ، نې - ون

مثال موسيقي رقم (٥) "هجينې"

ج- الشكل البنائي:

يأخذ اللحن شكل الشعر البنائي؛ ومعظم الغناء البدوي يتكوّن من جزئين: صدر، وعجز كالشعر تماماً. وغالباً ما يكون العجز اعادة حرفية لصدر اللحن، وقد يأتي مختلفاً اختلافاً بسيطاً، وهذا الاختلاف أكثر ما يقع في النهاية (القفلة). ويجدر التأكيد هنا مرة أخرى على تساوي اللحن مع شطري البيت وزناً، وأن لحن الشطرة الأولى يعاد حرفياً أو معدلاً للشطرة الثانية ولكلّ أشطر القصيدة. وفي الأغاني ثلاثية الأشطر، وهي نادرة، كالفارد، فإن الشطر المعاد يأخذ نفس لحن الشطر الذي هو اعادة له، ويختلف لحن الشطر المختلف (مثال موسيقي رقم ١)، (بله نو، ١٩٧٦، ص ١٢-١٣).^(١)

أمّا أسلوب الغناء فيعتمد التجاوب الغنائي (Alternate Singing) بين مجموعتين من المنشدين، أو بين مجموعة ومغن فرد.

د- القفلات:

الرّوي (العروض أو القافية) وقفلة اللحن يشتركان في وظيفة واحدة هي اقناع المستمع بالنهاية. فالقافية تُشعر المستمع بنهاية البيت والقفلة بنهاية اللحن. وهذا بالفعل ما تفصح عنه أنواع الغناء البدوي. والأمثلة اعلاه توضح هذا القول وتُثبتُه. وتجدر الإشارة هنا الى ان الفاصلة في الأمثلة الموسيقية تدلّ على الاعادة. والأمثلة تنتهي باحدى القفلات التالية: (م م م ، م م م ، م م م) وهي القفلات المعهودة في الغناء البدوي عامة ويندر وجود غيرها.

(١) تتحدث بله نو عن الشكل البنائي للأغاني الشعبية السورية، الا أن نتائج بحثها تنطبق على الغناء البدوي أيضاً. تقول بله نو: "الوحدات الزمنية الأساسية التي ترد في الجزء الأول [من الأغنية] لا بد لها من أن تأتي في الجزء الثاني ممّا ينشئ في القصيدة تساوي عموديا وأفقيا (بله نو، ١٩٧٦، ص ١٢-١٣).

انّ هذا العرض لمميزات الغناء البدوي يقرب لنا صورة انشاد الشعر الجاهلي،
ولسوف يساعد في اكتشاف الأوزان العربية الجاهلية التي تأمل بهذه الدراسة ان نكشف
عنها.

ملاحظات حول الايقاع الشعري في العصر الجاهلي:

من المصادر التي مرّ ذكرها، نتوصل الى بعض الصفات التي أمتاز بها الإيقاع في العصر الجاهلي، في هذا المضمار تجدر الإشارة الى ان الموسيقى-حسب الاعتقاد السائد-تعني الغناء في العصر الجاهلي او ما وافق الغناء من عزف آلي. اذ لم تكن الموسيقى الآلية تمارس في ذلك العصر منفصلة عن الغناء. أمّا الآلات الإيقاعية فكانت تضرب إيقاعاً متناسقاً مع وزن الغناء، ووزن الشعر بأن واحد. ويمكن تسميته "الوزن الشعري/الموسيقى". ويمتاز هذا الوزن بالصفات التالية:

أ- انه يعتمد النبر الموسيقي وليس نبر الكلمات، لأن نبر الكلمات في الشعر غير متوازن كما يتضح من المثال التالي من شعر الخطيئة والذي سبق وأوردناه في المقدمة:

وطاوی ثلاث عاصب البطن مرمل ببیداء لم یعرف بها ساکن حرسما
 م/۱- و ط ا و ی ث لا ث ن ع ا ص ب ل ب ط ن م ر م ل ن
 ب ≥ - ب ≥ - ب ≥ - ب ≥ - ب ≥ - ب ≥ -

ب بي دا ء لم يع رف ب ها سا ك نن رس ما
ب - ب ≥ - ب - ب ≥ - ب ≥ - ب

ولقد أشير الى مواقع النبر بالاشارة (>) والتي لا تأتي في نفس المواقع في الشطرين اعلاه. ومثل هذا يحدث في أكثر الشعر العربي، ولذلك لا يمكن اعتماد النبر اللغوي في اكتشاف مواقع النبر الموسيقي/الشعري.

ب- يتكوّن من جزئين يفترض فيهما التناظر والتساوي بالوزن.. فاذا قارنّا هذه الفرضية بالغناء البدوي لوجدناها صحيحة تماماً. لأن الغناء البدوي يعيد الوزن نفسه، وغالباً ما يعيد نفس اللحن لكل من المصراعين ولكل أشطر القصيدة. وهذا يؤكّد مبدأ إعادة الوزن الشعري/الموسيقي والالتزام به في الشعر الجاهلي.

ج- ان القوافي في الشعر الجاهلي تشير الى القفلات الموسيقية. وقفلات وزن بعينه قد تختلف من قصيدة لأخرى، وقد تختلف في القصيدة نفسها أو يختلف العروض عن القافية، كالمثل التالي لعبيد بن الأبرص:

م أ- ريشُ الحَمَامِ عَلَى أَرْجَانِهِ للقلبِ مِنْ خَوْفِهِ وَجِيبُ
رى شل ح ما م ع لى أ ر ج ا ث هي
- ب -
لل قل ب من خو ف هي و جي ؟ يو
- -

ولا يحل هذا الاشكال إلا العودة للوزن الموسيقي. وفي هذا المجال نستذكر انواع قفلات الغناء البدوي التي ستساعد في الكشف عن صيغة القفلة.

د- قد يختلف عدد المقاطع اللفظية من شطر لآخر في القصيدة الواحدة، ولكن هذا الاختلاف لا يؤثر على الوزن الشعري/الموسيقي، كما ترى في المثال التالي للناطقة الذبياني:

م ب- ولا تذهبْ بِحِلْمِكَ طاميات من الحَيْلَاءِ لَيْسَ لَهُنَّ بَابُ
فانك سوف تحلمُ أو تنَاهِي اذا ما شَبِتَ أو شاب الغرابُ
فالشطر الأول يحتوى على اثني عشر مقطعاً، وكل من الثاني والثالث على ثلاثة عشر مقطعاً، أمّا الرابع فيحتوي على احد عشر مقطعاً. وحسب المقاطع اللغوية،

كما هو واضح لا تتساوي الأشطر بالوزن، والحل يكمن في الموسيقى لتبيان سر هذا الاختلاف. فالأشطر جميعاً كانت تغنى على نفس اللحن ونفس الوزن.

هـ- الاشباع مبدأ معمول به في الوزن الشعري الموسيقي. وهذا المبدأ بدون شك أو تساؤل، يعتبر حلاً موسيقياً لبعض الصعوبات الوزنية التي يلاقيها الشاعر أثناء صياغته الشعر. والمثال التالي لعنتره للتوضيح:

فتركته جَزَرَ السَّبَاعِ يُنشِئُهُ يَقْضِمْنَ حُسْنَ بَنَانِهِ وَالْمَعْصَمِ

فبالتقطيع العادي نلاحظ ان هاء كلمة "فتركته" أشبعت اي امتدت وانقلبت واوا "فتركتهو"، وكذلك هاء كل من "ينشئه" و "بنانه"، وميم "معصم" أيضاً. والاشباع يعني اطالة زمن المقصور في بعض المواضع من الوزن فقط. ولقد رصدنا هذه المواقع في بحث سابق (حمام، أبحاث اليرموك). ولا يمكن الأشباع الا في مواقع المد كما سنرى ذلك بالتفصيل مستقبلاً.

و- التحريك مبدأ معمول به في الوزن الشعري الموسيقي. وهذا المبدأ يناقض في الظاهر مبدأ الاشباع، ولكن التحريك يحدث في مواقع مختلفة، اذ لا يحدث الا في مواقع المتحركات الممكنة في الوزن. والمثال التالي يعرض ظاهرة التحريك:

أَبَيْتَ عَلَى مَعَارِيٍّ وَاضِحَاتٍ بِهِنَّ مُلَوَّبٌ كَدَمِ الْعِبَاطِ

فقد أجرى الشاعر المعتل "معاري" مجرى الصحيح في اظهار الحركة عليه، وكان القياس "معاري" (السيد ابراهيم، ص ٦١)، (حمام، أبحاث اليرموك). ولسوف يأتي بحث التحريك مفصلاً فيما بعد.

ز- للمقصود في الوزن الشعري/الموسيقي قيمة زمنية ثابتة، بينما هناك ثلاثة أنواع من الممدود وذلك حسب موضعه وعلاقته بما قبله وما بعده، وان مواضع المتحركات

والممدودات جعلت الخليل ينسب قصيدة للكامل لاحتوائها على شطرة، لا بل تفعيلة واحدة فقط من الكامل وباقي القصيدة من الرجز (حمام، أسس وزن الشعر العربي).

ح- لا يتوالى في الوزن الشعري/الموسيقي أكثر من متحركين، وإذا صدف مثل ذلك في الشعر فإن المتحرك الواقع في موقع المدّ يمتدّ.

الفصل الثاني

علاقة الشعر العربي بالغناء

علاقة الشعر العربي بالغناء وتطورها

"العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تقطط
الألغاط فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن. فتضع موزوناً
علي غير موزون".

الملاحظ

توطئة:

لقد حفظ عرب الجاهلية تراثهم في شعرهم، فمن خلاله يمكن التعرف على
عقائدهم وعاداتهم، ومثلهم، وحكمتهم، وطبيعة حياتهم، وطبائعهم. ولعل أهم ما حفظه
لنا من موسيقاهم وغنائهم، الإيقاع والأوزان الموسيقية التي استخدموها. وما من شك
في أن الشعر العربي الجاهلي اقترن بالغناء ونشأ نشأة غنائية، والدلائل التي تشير إلى
ذلك كثيرة (ضيف، ١٩٦٠، ص ٤١-٤٥). وإن ما جمعه الأصفهاني في كتاب
الأغاني لخير دليل على ذلك فهو يذكر أن المهلهل الذي يعتبر أول من قصد القصائد من
العرب (ضيف، ص ٤١-٤٥) تغنى بقوله:

طفلة ما ابنة المحلل بيضا لعوب لذيذة في العناق
(الأصفهاني، ج ٥، ص ٤٤)

ومثل هذا يذكر الأصفهاني عن الأعشى، والخنساء، وحسان بن ثابت، وغيرهم
من شعراء الجاهلية. والاعتقاد السائد يقضي بأن الشعراء اعتمدوا الألحان، أي الأشعار،
السابقة لهم في وزن الأشعار الجديدة؛ فالباقلاني يذكر أن ثعلب قال: "أن العرب كانت
تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول، يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على

وزن (قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل) ويسمّون ذلك "المُتِير" واشتقاقه من المُتَر، وهو الجذب والقطع (الباقلاتي، ١٩٧١، ص ٦٣). ويعلّق شوقي ضيف على ذلك بقوله: "فأساس الشعر عندهم كان تعلّم الغناء وألحانها" (ضيف، ١٩٦٠، ص ٤١-٤٥). ونقلًا عن كتاب "التوشيح الوافي والترشيح الشافي في شرح التأليف الكافي في علمي العروض والقوافي" لابن حجر العسقلاني، عن الحسين بن يزيد، يورد الشيخ جلال الحنفي (الحنفي، ١٩٨٥، ص ٢٩) ما يلي: "سألت الخليل عن علم العروض، فقلت هل عرفت له أصلًا؟ قال نعم، مررت بالمدينة حاجًا فبينما أنا في بعض مسالكها اذ نظرت لشيخ على باب دار وهو يعلم غلاما وهو يقول له:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا نعم لا

فدنوت منه وسلمت عليه، وقلت له أيها الشيخ ما الذي تقوله لهذا الصبي؟ فقال
هذا علم يتوارثه هؤلاء عن سلفهم، وهو عندهم يسمى التنعيم قلت لم سموه بذلك؟

قال لقولهم نعم نعم، قال الخليل فقضيت الحج ثم رجعت فأحكمته..." ويذكر للقصة رواية أخرى تطلق على هذا الأسلوب اسم التنعيم، بالغين المعجمة. وقد نسب لامرئ القيس مثل ذلك (الحنفي، ١٩٨٥، ص ٣٠). كما يورد الحنفي عن "الصاهل والشاحج" للمعري: "قول امرأة من قوم عاد-فيما يزعمون قالت:

أَلِيَّةُ أَلِيَّةُ مَا جَنَى الْوَفْدَ عَلَيَّهِ

ويطرفنا الحنفى أيضاً بقول الشمتقمق في هجاء بشار بن برد ما يلي:

هَلْكِيْنَهُ ' هَلْكِيْنَهُ طَعْنُ قِثَاةٍ لَتِيْنَهُ

ان بشار بن برد مثل تیس فی سفینة

(الحنفى، الحاشية ٢، ١٩٨٥، ص ٣٩).

ولعلّ هذا أصل الأغاني المعروفة اليوم "قولوا لولي".

هناك تأكيدات على ان العرب كانت تغني أشعارها، وأنها كانت تلتزم وزنا واحداً في القصيدة الواحدة حال غنائها (أدّه اليسوعي، ١٩٠٠، ص ١١٠-١٣١) (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٢٣٠). فإذا عدنا إلى المدخل الموسيقي، لوجدنا أن الوزن الموسيقي يؤكد ناحيتين وهما: الكمّ والنبر. وفي الشعر المقروء، لا المغنى، تظهر أطوال المقاطع اللفظية من ممدودة ومقصورة، ويظهر النبر اللغوي بشكل أوضح من النبر الشعر؛ وفي مثل هذه الحالة يلتبس على القارئ الوزن الشعري الذي يتوافق في العادة مع الوزن الموسيقي. ولقد أدركت العرب اختلاف الكمّ الزمني في الموسيقى وفي الشعر، أي اختلاف أزمنة المقاطع الملفوظة والمغناة في آن واحد، ولكنها لم تدرك النبر ادراكاً واعياً، حتى أن بعض علماء الموسيقى الكبار من أمثال الفارابي وصفيّ الدين الأرموي لم يشيرا إلى النبر بتاتاً في معرض حديثهما عن الوزن. ولذلك وضع كلاهما للوزن قياساً كمية، وكذا فعل الخليل الذي عاش قبلهما بعدة قرون (غيارد، ص ١٣٤) (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٦٢) (الأرموي، ١٩٨٠) (الفارابي، ١٩٦٧، ص ٤٣٥-٤٨١)^(١). وهذا لا يعني عدم وجود النبر في الغناء العربي، كما لا يعني-وأؤكد على ذلك بشدة-عدم وجوده في الشعر، وعلينا ان نبحث في أمر تحديده. قام عدد من الباحثين بمحاولات تقصّ للنبر وقضاياها، ومن هذه الأبحاث ندرك، كما سبق وأشرنا في ملاحظات مضت، أنّ النبر اللغوي لا يفي بالغاية، وكذلك المحاولات التي استعانت بتوالي المتحركات والسواكن (والممدودات والمقصورات) لضبط النبر. واعتماداً على المعلومات عن العلاقة الحميمة بين الشعر والموسيقى، وما أكدناه أعلاه، من توافق النبرين الشعري والموسيقي، نجد لزوماً علينا تتبع هذه العلاقة، والاستفادة من المعلومات الموسيقية في هذا المضمار.

لهذا الغرض تجدر العودة إلى الغناء الشعبي وأصوله المتبعة، والاستعانة به للكشف عن العلاقة بين الشعر واللحن، وذلك لحفاظه على الأصول التي أتبعها العرب

(١) يشير الفارابي إشارة عابرة للنبر في كتاب الموسيقى الكبير، ص ٩٨٦.

في ارتجال بعض الأشعار كالرجز مثلاً، أو في التزام وزن موسيقي عند القاء الشعر في مجالسهم أو أسواقهم (فارمر، ١٩٥٦، ص ٢٩-٣٠). فالغناء البدوي والقروي يعتمدان وزناً لحنياً، أو لنقل قالباً غنائياً في عملية الالتقاء والابداع الشعريين. فالشاعر/المغني يبتكر كلماته ويرتبها بحيث تُناسق القالب اللحني الذي يتغنّى به. ومن أمثلة ذلك، أغاني "الهجيني" و "السامر" البدوية؛ وأغاني الدبكات من "على دلعونا" و "زريف الطول" و "عالبادي"، وغيرها من الغناء القروي. ولهذه الأغاني قيم كمية (زمنية) ومواقع للنبر متوافقة مع قيم القالب الغنائي ونبره. لهذا الغرض نشير هنا إلى المثل الموسيقي رقم (٤أ-ب) ويستخدمه الشاعر/المغني لنلاحظ من خلاله تناسق الكم الزمني للأصوات مع الممدودات والمقصورات من الألفاظ، واتحاد النبر الموسيقي مع النبر الشعري. ولسوف أورد بيتاً من الشعر الفصيح العمودي الذي يتناسب وهذا القالب لتتضح العلاقة بين وزني الشعر والموسيقى. ويغني الراوي الشعر بطريقتين مختلفتين أدائياً ولكنهما متماثلتان كمياً ونبرياً. والبيت لجريز:

سأمتاح البحور فجنييني أذاة اللوم وانتظري امتياحي



ني - بي - ن - جن - ف ، ر - حو - ب ، حُل - تا - أم - س
حي - يا - ت ، دم - ظ - ت - وان ، م - لو ، تل - ذا - أ

مثال موسيقي رقم (٤أ)
"روني الشعر"



ني - بي - ن - جن - ف ، ر - حو - ب ، حُل - تا - أم - س
حي - ي - ت ، رم - ظ - ت - وان ، م - لو ، تل - ذا - أ

مثال موسيقي رقم (٤ب)

"روي الشعر"

لهذا القالب وزن رباعي^(١)، والشاعر/المغني يحافظ على القيم الزمنية بدقة، كما يحافظ الراوي عليها هنا. وفي المثالين السابقين يحافظ على الكم والنبر الذي يقع على بداية الخانة قوياً، ومتوسطاً على الوحدة الثالثة منها. ويراعي الراوي اتساق الممدود من الألفاظ مع الزمن الطويل، كما يتسق المقصور مع الزمن القصير، وهذا واضح تماماً في المثال (٤أ). بينما في (٤ب) يستخدم النبر كركيزة، بينما يختصر زمن اللفظ الممدود؛ وهو زيادة الضغط في هذا الموضع (أي بزيادة شدة النبر) يُشعرنا بموضع المدّ الأصلي. وهذا، حسب رأي هذا الكاتب أساس الزحاف في الشعر العربي. وفي مثل هذا الموضع أمكن للشاعر استبدال الممدود بمقصور، معتمداً على تقوية النبر، وهذا نوع من التّفنّن في الأداء الموسيقي. وأعتقد بأن مثل هذه الصورة توضح لنا تطور الشعر العربي، الذي كان بالأصل لا يُخلّ بالمدد اللفظية/الموسيقية، ووصوله إلى درجة من التعقيد الفني الذي يسمح له بالاستبدال السابق الذكر.

(١) لقد وضعت إشارة نبر اضافية (>) في المثال الموسيقي (٤ب) لظهور النبر في موقع تقصير الممدود. مراعيًا طريقة الأداء المشار إليها في النص.

ونجد في هذا المثال نقطة أخرى لا تقل أهمية عن الأولى، وهي ثبوت زمن المقصور من الألفاظ بينما نلاحظ ان هناك ثلاثة أنواع من أزمنة المددوات.

وثبوت زمن المقصور يستحق ذكر الحادثة التالية التي يوردها صاحب الأغاني. فبينما كان محمد بن راشد الخناق في منزله اذ دخل عليه اسحق الموصلي وجلس عنده، ثم طلب اليه ان ينطلق إلى ابراهيم بن المهدي، الأخ الأصغر للرشد، وكان موسيقياً متمرساً، ويوازي اسحق الموصلي في حذقه بصناعة الغناء وإنهما اختلفا في بعض أمورهما. يقول فيه الأصفهاني ما يلي: "قالناس إلى الآن صنفان: من كان منهم على مذهب اسحق (بن ابراهيم الموصلي) وأصحابه من كان يُنكر تغيير الغناء القديم ويُعظم الاقدام عليه وَيَعِيب مَنْ فَعَلَهُ، فهو يغني الغناء القديم على جهته أو قريباً منها. وَمَنْ أخذ بمذهب ابراهيم بن المهدي أو اقتدى به مثل مُحَارِق وشارية وريّق ومن أخذ عن هؤلاء انما يغني الغناء القديم كما يشتهي هؤلاء لا كما غنّاه من يُنسب اليه...." (الأصفهاني، ١٩٨١، ج ١٠، ص ٧٢-٧٣). وبعد هذا التعريف الضروري بالمدريتين الغنائيتين، يجدر التأكيد على نقطة الخلاف الرئيسية بينهما ألا وهي: حفاظ اسحاق على أصول الغناء القديم، بينما يتساهل ابن المهدي في ادائه بما يناسب ذوقه، فهو يقول: "انا ملك ابن ملك، أغني كما أشتهي وعلى ما ألتذ" (الأصفهاني، ج ١٠، ص ٧٢-٧٣). وأعود للحادثة التي بدأت؛ فقد طلب اسحاق من محمد بن راشد ان ينطلق إلى ابراهيم بن المهدي وقال له: "قل له: أخبرني عن قولك: "ذهبتُ من الدنيا وقد ذهبتُ مني"، أي شيء كان معنى صنعتك فيه؟ وأنت تعلم انه لا يجوز في غنائك الذي صنعته فيه الا ان تقول: "ذهبتو" بالواو، فان قلت: "ذهبتُ" ولم تمدها انقطع اللحن والغناء، وان مددتها قُبِحَ الكلام وصار على كلام النبط؛ فقلت... [فذهب اليه إلى أن بدأه بالسؤال] فخاطبته بما قال لي اسحق، فتغير لونه وانكسر، ثم قال: يا محمد، ليس هذا من كلامك، هذا كلام الجرُمُقاني ابن الزانية؛ قل له عني: أنتم تصنعون هذا للصناعة، ونحن نصنعه للهو واللعب والعبث. قال: فخرجت إلى اسحق فحدثته بذلك فقال: الجرُمُقاني، والله منّا

أَشْبَهْنَا بِالْجَرَامِقَةِ لُغَةً وَهُوَ الَّذِي يَقُولُ: "ذَهَبْتُ"; وَأَقَامَ عِنْدِي يَوْمَهُ فَرِحًا بِمَا بَلَغَتْهُ إِبْرَاهِيمُ عَنْهُ مِنْ تَوْقِيفِهِ عَلَى خَطئَةٍ" (الأصفهاني، ج ٥، ص ٢٦٠-٢٦١). وَالشَّطْرُ مِنْ غِنَاءِ إِبْرَاهِيمَ بْنِ الْمُهْدِي، وَلَحْنُهُ رَمْلٌ بِالْوَسْطَى (الأصفهاني، ج ٥، ص ٢٨٩).
وَأَيْقَاعُ الرَّمْلِ كَمَا يَذْكُرُهُ الْفَارَابِيُّ (الفارابي، ١٩٦٧، ص ٤٧٢):

6
4

فلو حاولنا تجزئة الشطر اعلاه عليه، حصلنا على ما يلي:

-۲۳

ذ هبتو ، م نَدَن ي، وقد ذ هبَ من ن

فاذا صحت التجزئية، ولا أخالها إلا صحيحة، فإن تاء "ذهبت" المعنية أعلاه، هي المقصور الوحيد الذي يأتي في موضع الطويل من الوزن الموسيقي، ولذلك استُقبلت في الغناء. ولذلك كان لاسحق على إبراهيم فيها مأخذ موسيقي وشعري، وكان يجدر به أن يختار وزنا موسيقياً مناسباً.

والوزن السابق على كل حال من الأوزان التي استحدثت بعد الاسلام، والتي أعتقد بانها تأثرت بشكل كبير بالنظريات الموسيقية والشعرية التي كان معمولاً بها في شمال شبه الجزيرة العربية. وهذا ما أدى بالعيشي إلى الانحراف عن الحقيقة. ولنفس السبب نجد غطاس عبد الملك خشبة يستخدم ضرب الثقيل الاول ليقطع الرجز على أزمته. وبالرغم من تعليقي على ذلك في بحث سابق (حمام، ١٩٨٦، ص ٢٨٨-٢٩٠)، إلا أن الفائدة لا تتم إلا باعادة مناقشته هنا، لأنها في صلب الموضوع الذي نظرقه. والقول فيما يلي لابن خرداذبه:

"وكان الحداء في العرب قبل الغناء، وقد كان مضر بن نزار بن معد سقط عن بعير في بعض أسفاره، فانكسرت يده، فجعل يقول: (يا يداهُ يا يداهُ)، وكان من أحسن الناس صوتاً، فاستوسقت الابل وطاب لها السير، فاتخذته العرب حذاء برجز الشعر، وجعلوا كلامه أول الحداء، فمن قول الحادي: (يا هاديا يا هاديا، يا يداهُ ويا يداهُ)" (ابن سلمه، ١٩٨٥، ص ٢٩، وبن خرداذبه، ص ٤٠). ويعلق غطاس خشبه على ذلك بما يلي:

"وهذا الاستهلال من منهوك الرجز، ومتى استوفى شطره ثلاثاً، فهو من الرجز التام، وتفعيله: (مستفعلن) ثلاث مرات في شطر البيت.

وتفصيل هذا المبدأ، من منهوك الرجز، في ايقاع الثقيل الأول، على جنس من النغم محدود، انما يكون تقطيعه هكذا: (ابن خرداذبه، ص ٤١).

[illegible]

ومن غير المعقول أن يكون مضر بن نزار، أو غلامه، قد تغنى بهذا الضرب المعقد في تلك الحالة، ومن غير المعقول أن تكون العرب في الجاهلية قد خرجت عن التوافق بين الوزن الشعري والوزن الموسيقي إلى هذا الحد. فهو يقصر كلّ (يا)، عدا الأخيرة في (يا ها ديا)، ويقصر كل (ها)، بينما يمد (دال) يا هاديا ويمدّ (هاء) يدها، كما يضيف حرفاً ليس له وجود أصلاً في قول مضر بن نزار^(١). ومن هذين المثالين ينبغي أن

(١) ان حرف "الواو" زائد، وهو غير موجود في رواية ابن سلمة، ولا في بداية رواية ابن خرداذبة نفسه. أما في رواية ابن رشيقي (١٩٧٢، ص ٣١٤) تأتي "وايداه، وايداه".

نكون قد وصلنا إلى القناعة بأن الضروب الموسيقية التي ظهرت بعد الاسلام لا تتوافق مع الوزن الشعري/الموسيقي القديم، ويفترض ان يكون العرب في الجاهلية قد استخدموا وزناً آخر.

ولذلك فان للحداء وزناً آخر؛ ويمكننا استنباطه من أغاني البدو ومن الشعر نفسه، وللهجيني وزن يحتوي على اثنتي عشرة وحدة زمنية لكل شطره كما هو ظاهر في المثال الموسيقي ذي الرقم (٥).

ومما يؤكد الفكرة السابقة قول الجاحظ التالي: "العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون" (ابن رشيق، ج ٢، ص ٣١٤). وهذا يدل دلالة واضحة على أن العرب وحتى عصر الجاحظ كانت ما تزال حريصة على تلحين الأشعار الموزونة على ضروب تناسبها. ويتسق هذا الكلام مع مذهب اسحق الموصلي. بينما يخالف العجم هذا المبدأ، فتمطط الألفاظ وتقبض وتبسط، والجاحظ يقصد أنها قد المقصور أو تقصر الممدود من اللفظ حتى يتناسق مع الوزن الموسيقي، وهذا ما رأيناه فعلاً في تقطيع "يا هاديا، يا يداه". وفي القرن الحادي عشر الميلادي تصبح طريقة العجم أساسية ومأخوذاً بها في عالم التلاحين، وها هو الفارابي يؤكد ذلك بقوله: "وقد يتفق أن تكون مقادير القول [الشعر] الموزون مساوية لأجزاء اللحن ومنطبقة عليه، وقد يتفق أن يختلف، غير أنه ليس ينبغي أن يراعى في صنعة الألحان مطابقة أجزاء القول الموزون لأجزاء اللحن ولا يلتفت إلى وزن القول كيف كان، ولا يبالي أن لا يتبين وزنه عندما توزع حروفه على نغم اللحن" (الفارابي، ص ١١٥٣).

لم يقتصر هذا التعامل مع الشعر واللحن على الموسيقى العربية التقليدية فحسب، بل تخطاها إلى الموسيقى والغناء الشعبي أيضاً. ولذلك وجب الحذر عند الاستشهاد بالغناء الشعبي، لئلا تؤدي الأغاني إلى الانحراف عن الحقيقة والصواب،

بسبب التقصير في معرفة العصر الذي تعود اليه نشأتها. ومن هذه الأغاني أورد ما يلي:

(♩ = 128)



یه - دی - بَی - بُع - بو - یا، دی - یا، دِل - یا - دِل - یا - عُل
یه - نَی - لِب - وی - هَه فی، رَد - ش، لی - عَق ، - تین - تِل



راح ، - کم - عا - مَ ، ہی-حب ، لب - حَ - عَ ، حین - رای - یا



فاح -- تيف ، نب - ع ، قل - فو ، نب - ع - نل ، لين - مي - حم - يم

مثال موسیقي رقم (۶)

"عاليادي"

عاليادي اليادي اليادي
تلتين عقلي شرد
يا رايحين عَ حلب
يا محملين العنب

في هوى البنية
حبي معاكم راح
فوق العنب تفاح

تلتين عقلي شرد
يا رايحين ع حلب
يا محملين العنب

The first system of the musical score for 'The Bird Song' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end. The bass line consists of quarter and eighth notes, with a slur over the first four notes.

- أو ، عبس ، تر - عن ، نا - س - ري - ع -

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are two measures of rests, each marked with a 'Z' symbol. The system concludes with a double bar line.

نا - س - وي - ع ، عبس ، تر - عن

"عریسنا عنتر عبس"

عريسنا عنتر عبس
عريسنا زين الشباب
عريسنا ابن الكرام

عريسنا عنتر عبس
عريسنا زين الشباب
عريسنا ابن الكرام

(♩ = 120)



داد - شد، بن - ل، ل - وا - مؤ، نث - غن، له - عب

ياد - صي، قث - لا، لن - زا - غ، نل - عي، نك - عي



لي - ها، ليق - ضل، له - زا - غ، نل - عي، نك - عي



واد - رو، لك - إ، لو - عا - ت، جو - رو، لك - ضل

مثال موسيقي رقم (٨)

"عبلة غنت موال"

عينك عين الغزالة ان لاقت صياد

ضلك روحي وتعالى ولك رواد

عبلة غنت مواله لابن شداد

عينك عين الغزالة ضلي قبالي

يسمى ضرب الأغنية رقم (٦) "المصمودي"، وضرب الأغنية رقم (٧) "السماعي الثقيل"، ولقد غيّرت وحدته من ذات السنّ إلى السوداء، أما ضرب الأغنية رقم (٨) يسمى "المدور الحلبي"، وإن هذه الضروب تناسب تلك الأغاني كما نرى.

وفي هذه الأمثلة نلاحظ اقتفاء المفهوم الذي يطرحه الفارابي واضحاً، إذ لم تؤخذ قيم الألفاظ بعين الاعتبار، بل ساوقت الكلمات الضرب ولم تخرج عنه. كما نلاحظ أن الخانة الواحدة تحيط بالشطرة كاملة، ولهذه الملاحظة أهمية جذرية حين التطرق إلى علاقة الشعر بالشكل البنائي للأغنية. وفي هذه الأغاني تساوى المقصور مع الممدود بالزمن، واختلط المنبور بغير المنبور، وساد اللحن.

علاقة الشكل البنائي للأغنية بالضرب، والشعر، والثقافة

لقد تبيننا، عند الحديث عن التناظر، أن الشكل الظاهر للعيان في الشعر العربي الجاهلي يعتمد على تردد نفس اللحن لكلا الشطرين، ولكل القصيدة القديمة. ولم ينطبق هذا المبدأ على الأغاني الواردة أعلاه، ولكنه انطبق على الأغنية البدوية. وبالرغم من هذه الحقيقة إلا أن الشكل البنائي للأغاني الثلاثة أعلاه، رقم (٦-٧-٨)، لا يزال على علاقة وثيقة جداً بالشكل المكون للشعر، أي لكلمات الأغنية. ففي الأغنية الأولى رقم (٦) تتكون جملة موسيقية من جزئين يحيط كل منهما بشطرة من الشعر، وتعاد الجملة نفسها للبيت الثاني المشابه للبيت الأول بتركيبه. ولكن عند البدء بالفقرة الثانية والمكونة أيضاً من بيتين، تأخذ الشطرة الأولى طبقة صوتية أعلى ويتكرر نفس الصوت المرتفع فكأنه يؤذن بحدوث شيء جديد، وبذلك يتنبّه المستمع إلى المعنى الذي يأتي به الشعر، وإلى بداية فقرة جديدة، كما نلاحظ أن كل شطرة من الشعر تقوم على دور واحد فقط من الإيقاع، أي أن الضرب يبدأ مع الشطرة وينتهي بانتهائها.

وتتصف الأغنيتان رقم (٧-٨) بنفس هذه الميزة، أما الأغاني البدوية كالهجيمي والسامر السالفي الذكر، فليس لها ضرب تتسق معه، ولذلك كان وزن الشطرة وعدد وحداتها الزمنية، الضابط الأمثل لتكرار اللحن مع كل شطرة مماثلة في القصيدة أو الأغنية. وفي هذه الأغاني البدوية يعاد اللحن حرفياً في كل الحالات تقريباً، بينما تُنوع الأغاني القروية باللحن، بالرغم من محافظتها على الإيقاع، أو الوزن. وتنطبق الفكرة السابقة على كل من الأغنيتين رقم (٦-٨). ولقد سبق وذكرت تفصيل التغير اللحني في رقم (٦)؛ وهاك ما نلاحظه في رقم (٨):

- يعاد نفس اللحن للشطرتين الأوليين.
- ثم تأخذ الشطرة الثالثة لحناً آخر.
- وتعود الشطرة الرابعة إلى اللحن الأول.

ان التغير في لحن الشطرة الثالثة ينشأ في اعتقادي عن سببين، أولهما الدلالة على بدء فقرة جديدة، وثانيهما يتعلق بتغير القافية. في هذا السياق أورد النص المثير التالي لشوقي ضيف، والذي يعكس القناعة بدور الموسيقى في تكوين التصريح والقافية:

"على كل حال نبع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية، وقد بقيت فيه مظاهر الغناء واضحة، ولعلّ القافية أهمّ تلك المظاهر، فانها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين. انها بقية العزف القديم وانها لتعيد للأذن تصفيق الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف كما تعيد ذلك اشارات اخرى للغناء نجدها في الشعر القديم منها التصريح الذي نجده في مطلع القصائد..." (ضيف، ص ٤٨-٤٩).

وقد لا يكون للتصريح علاقة بالوزن، وضربات العازفين على آلات الإيقاع، بقدر ما له وللقافية من علاقة باللحن والشكل البنائي للشعر والغناء معاً. فقد يكون

التصرّيع إشارة إلى كون الشعر الأقدم من الجاهلي، والذي لا نعرف عنه شيئاً يذكر، كله مقفًى، وكان يأخذ كله نفس اللحن. وبسبب صعوبة الالتزام في الصدر والعجز معاً اقتصر على التقفية وتصرّيع البيت الأول من القصيدة الطويلة. وما هذا إلا حدس تاريخي له ما يبرره من التراث الشعري والغنائي. ولقد التزم الرجاز القافية والروي في أغلب الحالات، كما نجد ذلك في مقطوعات شعرية قصيرة تلتزم الروي أيضاً في كلّ الأَشطر، وهاك بعض الأمثلة: (القالي، ج ١، ص ١١٤، وص ١٢٠)

يا ليت لي نَعْلين من جلد الضَّبْع وشُرْكا من إِسْتِها لا تنقُطِعْ
كل الحذاء يحتذى الحافي الوقع

وقال عبدالله ذو البجادين يخاطب باقة رسول الله صلى الله عليه وسلم:

تعرّضي مدارجاً وسومي تعرّض الجوزاء للنجوم
هذا أبو القاسم فاستقيمي

ومثل هذه الأمثلة كثيرة، فأصل التقفية له علاقة باللحن؛ أي كانت الأشعار ذات القافية الواحدة تأخذ أحياناً واحدة. ولكن للقافية أثراً آخر ألا وهو قفلة اللحن، أي نهايته ومستقره، فبعضها ينتهي بممدود، وبعضها بمحمول (Portato) والبعض ذو مدّ مضاعف، ولبعض النهايات محدودين متواليين، ويتوالي في أخرى ممدود مضاعف ثم ممدود عادي. واليك هذه النهايات بالكتابة الموسيقية حسب ترتيبها أعلاه:

(١) م م م (٢) م م (٣) م م (٤) م م (٥) م م

وفي هذا تعليل اختلاف القوافي في الشعر العربي، ولا أقصد هنا اختلاف أحرف الروي، بل اختلاف صيغها، ففي الطويل مثلاً نصادف الصيغ النهائية التالية: مفاعيلن، مفاعِلن، مفاعل. وعلى كلّ حال، فإن تأثير القافية في الغناء العربي

التقليدي أو الفني، وفي الغناء الشعبي المتأخرين، وبشكل خاص في الموشح والزجل واضح المعالم (حمام، ١٩٨٤، ١٢٤-١٣١).

وعدا خاصية القافية والقفلة في تأكيد النهاية وتقوية تأثيرها في المستمع، فإن لهما دوراً آخر يظهر في هيكل الشكل البنائي للقصيدة واللحن معاً. والقافية إلى جانب قيمتها الموسيقية، والصوتية باعتبارها تردداً لحرف أو لعدة أحرف، تحتوي على دلالات صرفية ونحوية؛ ولكن جمالها يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى (فضل، ١٩٨٥، ص ٣٩٠-٣٩١). ولقد استفاد الزجل والموال من هذه الخاصية بوفرة كالموال العالي:

سلم على خلتي ياللي انت داخل له
في البعد والقرب هو خلّي وأنا خله
احنا ان دخلنا بقولوا الناس ده حله
وان ما دخلنا على المحبوب متهمين
سلم على خلتي ياللي انت داخل له

وبهذا تنتهي من هذه النبذة عن علاقة الشعر بالموسيقى، وتطورها عند العرب، وسوف أجعل فيما يلي ما سبق وتوصلنا إليه.

خاتمة

لقد قامت محاولات متعددة للكشف عن أوزان الشعر العربي، وكانت أولاها مبادرة الخليل بن أحمد الفراهيدي (٧١٨-٧٩١) الموسيقي والنحوي الفذ، الذي أراد حفظ نقاء اللغة العربية والأوزان العربية من الضياع أمام المدّ الحضاري الأجنبي في ذلك العهد (أدونيس، ١٩٨٤، ص ١٥، ص ١٩). ولقد وُفّق الخليل في مسعاه بدليل ما أسفرت عنه خطوات الثقافة العربية بعده من الحفاظ على أوزان الشعر القديم ونظامه

الايقاعي من التغيّر، بالرغم من إعاقة الابتكار إلى حدّ ما. ولقد استطاع الشعراء والمغنون العرب أن ينفذوا إلى أوزان أخرى لم تعهدها حضارة العرب الجاهلية؛ ولعل هذا ما دعا الجاحظ (القرن السابق الميلادي) لمقولته المشهورة التي صُدّر بها هذا الفصل. ومنها نستنتج ان العرب وحتى عصر الجاحظ، كانت ما تزال حريصة على تلحين الأشعار الموزونة على ضروب تناسبها، بينما تُخالف العجمُ هذا المبدأ، فتمدّد المقصور وتقصّر الممدود من اللفظ حتى يتناسق مع الوزن الموسيقي. ونجدد الإشارة إلى أن مغنّي صدر الإسلام والعصر الأموي، وجُلّهم من الأجانب، قلّدوا أسلوب الأعاجم في الغناء، ففسّروا الشعر العربي-الذي كان متسقاً مع وزن اللحن العربي-للتوافق مع ألحان أعجمية لا تتوافقه، وطوّعوه لوزن اللحن. وما يدعم ادعاءنا هذا، كون معظم مغنّي تلك الحقبة من الموالي والأعاجم، وعنهم نشأ الأسلوب الذي أطلق عليه اسم "الغناء المتقن" الذي من أهم خواصه تطبيق إيقاع مستقل عن عروض الشعر على لحن الأغنية (فارمر، ص ٦٣). وكان لهذا الأسلوب الجديد ان تسبب بجزء من الخلاف الذي نشأ بين مدرستي العصر العباسي الموسيقيتين. فقد انتهج ابراهيم الموصلي (٧٤٢-٨٠٤) وابنه اسحق (٧٦٧-٨٥٠) نهج المدرسة العربية القديمة، بمحاولتهما الحفاظ على تناسق وزن الشعر مع الاوزان الموسيقية، بينما خالفهما ابراهيم بن المهدي (٧٧٩-٨٣٩) في ذلك. وأنّ ما أخذه اسحق الموصلي على ابن المهدي من إطالة ضمة "ذهبتُ" وإحالتها واوا "ذهبتو" في غنائه: "ذهبتُ من الدنيا وَقد ذَهَبَتْ مِنِّي" لتساوق اللحن أو الوزن الموسيقي، لخير اثبات على صحة ما أشار اليه الجاحظ، وما استنتجناه منه (الأصفهاني، ج ٥، ص ٢٦٠-٢٦١)، (حمام، مجلة القاهرة، ص ٣٠-٤٠). ويبدو ان الزمن لم يكن في صالح مدرسة الموصلي، اذ ان الأسلوب الجديد راج على ما يبدو في زمن الفارابي (حوالي ٨٧٠-٩٥٠م) وانحسرت طريقة الموصلي. وها هو الفارابي يؤكد ذلك بقوله: "وقد يتفق أن تكون مقادير القول الموزون (الشعر) مساوية لأجزاء اللحن ومنطبعة عليه، وقد يتفق ان يختلف، غير انه ليس ينبغي أن

يُرَاعَى في صنعة الألحان مطابقة أجزاء القول الموزون لأجزاء اللحن، ولا مطابقة وزن القول لوزن اللحن، بل إنما ينبغي أن يُجْزَأَ القول بحسب أجزاء اللحن ولا يُلْتَفَت إلى وزن القول كيف كان، ولا يُبَالَى أن لا يتبين وزنه عندما توزع حروفه على نغم اللحن" (الفارابي، ص ١١٥٣).

وهكذا تم انفصال الضرب (الوزن الموسيقي) عن وزن الشعر في الغناء العربي، والذي ما زال معمولاً به حتى الآن. والموشح التالي يوضح لنا المقصود بانفصال الضرب عن وزن الشعر في الغناء التقليدي العربي.

نلاحظ أن بعض المقاطع اللفظية تمتد بشكل زخرفي (melisma) لتناسب الوزن الموسيقي. ومثل هذا الأسلوب في التلحين يعتبر امتداداً لانفصال وزن الشعر عن وزن الضرب الموسيقي. -

نتيجة لهذا التغير ظهرت في العصر العباسي والأندلسي أشكال غنائية جديدة من أهمها شكل يشبه النوبة ظَهَرَ في بلاط بني العباس وكان مهدداً لاكتمال النوبة الأندلسية التي طوّرها زرياب تلميذ اسحق الموصلي، كما مهد للموشح الأندلسي. وإلى جانب الأساليب الفنية تلك، نمت أساليب غنائية ذات صفة شعبية مثل: القوما، والدوبيت، والكان وكان (الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي). ولقد أوردنا مجموعة من الأغاني الشعبية المعروفة اليوم والتي تنتهج أسلوباً مشابهاً في علاقة وزن الشعر بالضرب الموسيقي، كما لمسنه في الموشح التالي، وذلك في الأمثلة ذات الأرقام (٦-٧-٨).

(♩ = 92)



مثال موسيقي رقم (٩)

"موشح يا هلالاً"

(رجائي ، صفحة ٥٧)

ندرك مما سبق ان الشعر والغناء الجاهليين كان متلاحمين لا ينفصل وزناهما عن بعض، أما في العصور الاسلامية فقد اتجه المغنون إلى فصل الضرب الموسيقي عن وزن الشعر. ويعود ذلك إلى اتصال المغنين العرب بغناء الشعوب الاخرى وتأثرهم به. ويجدر التذكير بأن طويساً كان اول من غنى في المدينة غناء يدخل في الايقاع (الأصفهاني، ج ٣، ص ٢٩). وقد أسبغ شرف إدخال الإيقاع للغناء العربي لكل من عزة الميلاء وسائب خاثر (فارمر، ١٩٥٦، ٦٥-٦٦). ومن المعلوم أن بعض مغني صدر الاسلام والعصر الأموي جابوا الأمصار بحثاً عن الجديد واقتبسوا ألحاناً وإيقاعات ضمنوها غنائهم بالعربية ومنهم: ابن مسجح، الذي يقول فيه صاحب الأغاني:

"ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبريطية والأسطوخوسية، وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيراً وتعلم الضرب، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب، وغنى على هذا المذهب، فكان أول من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس بعد" (الأصفهاني، ج ٣، ص ٢٧١).

وبعد، فلقد كانت هذه المعلومات ضرورية للتأكيد ان الأوزان العربية الجاهلية كانت تتوافق مع وزن الشعر العربي، بينما اختلف الضرب الموسيقي بعد الاسلام عن وزن الشعر. وعليه فان الشعر الجاهلي يختزن ولا شك الايقاعات العربية الجاهلية. ولقد حاول الخليل استنباطها، ووضعها في علم يميزها الا وهو علم العروض. ولكن، باعتقادنا، ان الوسيلة أعيت الخليل، اذ لم تمكنه المقاطع اللفظية من توضيح الأوزان، وهي، أي المقاطع اللفظية، كانت الوسيلة الوحيدة المتوفرة لديه، ومنها ابتكر التفعيلات. أما اليوم فبالامكان التوكؤ على الكتابة الموسيقية لاعادة اكتشاف الأوزان الجاهلية.

الفصل الثالث

أسس وزن الشعر العربي

قبل الولوج في مسألة أسس الوزن الشعري/ الموسيقي، يستحسن استذكار ما توصلنا اليه بهذا الصدد. فالعرب في الجاهلية تميزت في ايقاع شعرها وفي تقفيته عن غيرها من شعوب العالم المعاصرة لهم من آرامية، وسريانية، وعبرية، ويونانية (أدونيس، ١٩٨٥، ص ١٩)، كما سيثبت ذلك مستقبلاً.

ولقد رأينا العرب تحافظ على التوازن بين مقاطع اللفظ من قصيرة وطويلة، وتؤديها غناء بما يناسبها من الأصوات. ولقد حرص العرب على المحافظة على زمن المقصور، بينما نوعت زمن الممدود حسب موقعه، ولم تبالغ في الاطالة. الا أنها بعد اتصالها-بعد الفتوح-بشعوب شمال شبه الجزيرة العربية، تحولت شيئاً فشيئاً إلى أسلوب الأعاجم. كما تأكدت لنا قيمة الاعداء، والتناظر، والالتزام في الشعر، كما نوهنا بدور الاشباع والتحريك وأهميتهما الموسيقية. كما قشعنا الغمام عن علاقة القافية والروي بالقفلة والشكل البنائي للغناء العربي.

كتابة الوزن الشعري/ الموسيقي

يقول الفارابي:

"الألحان بمنزلة القصيدة والشعر فان الحروف أول الأشياء التي تلتئم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع ثم البيت، وكذلك الألحان، فان التي منها تأتلف، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة؛ والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف

من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي تُتَخِيلُ كأنها ممتدة" (الفارابي، ص ٨٥-٨٦).

من هنا ننطلق في البحث عن الأوزان العربية وكذلك من خلال معرفتنا بالوزن الشعري/الموسيقى. وللكشف عن الوزن يجب أن نحدد الكمّ الزمني الذي تأخذه المقاطع اللفظية، والنبر المستخدم في الشعر (حمام، أسس وزن الشعر العربي، آفاق عربية).

١- التعادل الكمي

نستخدم الطريقة التقليدية في التقطيع، حيث نحل الإشارة (ب) محل المقصور، والإشارة (ـ) محل الممدود والموقوف، ثم لنعطي المقصور نصف وحدة زمنية (٢) أي ذات السن، والممدود زمن وحدة كاملة (٣) السوداء أي ضعف زمن المقصور كما هو متعارف عليه ومن ثمّ نناقش النتائج. ولغرض التعادل الكميّ نقطع البيتين التاليين لعبيد بن الأبرص (شنقيط، ص ١٥٥):

والمرء ما عاش في تكذيب
ريش الحمام على أرجائه

طول الحياة له تعذيب
للقلب من خوفه وجيب

والمرءُ - ما عا ش في تك ذي بن
م م م م م م م م

ب- طول الح ي ا ل موع ذي بو
 - - - ب - ب - - -
 م م م م م م م م

ج- ري شل ح ما م ع لی أ ر ج ا ن د می
- - ب - ب - ب - ب -
م م م م م م م

د- لل قل ب من خو ف هي و جي بو
م م م م م م م م

بالمقارنة نلاحظ ان بين الأشطر اختلافات في مُدَدٍ وَعَدَدِ المقاطع اللفظية من ممدودة ومقصورة بشكل يتنافي ظاهرياً مع مبدأ التناظر والتساوي في الوزن، ولقد أشير إلى مواقع هذه الاختلافات بالأرقام الرومية (I, II, III).

في الحالة رقم (I) نلاحظ ان مقطعين ممدودين استبدلا بممدود يتلوه مقصور واحد فقط. اي استبدلت السوداءوان (م م) في (م أ)، (م ب) و (م ج) بسوداء تتلوها ذات السن (م م) في (م د)، وحتى يتعادل الزمن في الصيغتين يجب اطالة السوداء التي تسبق ذات السن بمقدار نصف وحدة زمنية لتصبح (م م)، وبذلك نحافظ على قيمة المقصور دون تعديل، حسب ما تقتضيه المدرسة العربية في الغناء، ويبقى الممدود ممدوداً، ولا ضير في زيادة مدته قليلاً. ومثل هذا معمول به في الموسيقى بشكل عام. وفي مثل هذه الحالة لا يمكن حل آخر؛ فاذا أبقيناها كما هي، يحدث خلل كمي يؤدي إلى فقدان التناظر والاعادة التي امتاز بها الشعر العربي؛ اذ لا يمكن ان يتساوى الواحد والنصف (م م) مع الاثنين (م م). وعليه، فانه لا يمكن القبول بهذا الوضع. واذا أردنا اطالة المقصور بحيث نصل للصيغة نفسها في الأشطر الاخرى، فاننا بذلك نخالف مبدأ الحفاظ على زمن المقصور، فتتحول الصيغة (م م) إلى (م م) وهذا أيضاً غير مقبول. ولذلك لا يبقى لدينا الا الحل الوارد أعلاه ويتم بقلب الصيغة إلى (م م)، وبذلك لا نُخلُّ بالكم الزمني ولا بقيمة المقصور.

ان هذه الصيغة المكوّنة من (م م) تتكرر كثيراً في الأبيات السابقة، ويقتضي الأمر ان تُعامل معاملة الحالة رقم (I) بحيث تصبح كلها (م م) منقوطة، وعليه تصبح صورة الكتابة الموسيقية للأشطر الأربعة كما يلي:

$\frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} \quad \frac{1}{2}$

أما الحالة (III) فتوضحها قفلة الأغنية رقم (٦٦). فكما هو واضح في (م٤ج١) فإن الصيغة (م م) غير موجود في باقي الأسطر، فلو جمعنا زمنها لساوى البيضاء (م)، وهذا ما يفسر قافية الأسطر الثلاثة الأخرى، فهي تماثل قفلات الغناء البدوي والقروي في أنحاء متعددة من الوطن العربي (م م)، وعليه فإن قفلات الأسطر تكون متساوية الزمن وتصبح صورتها كما يلي:

في بعض البحور كالرجز مثلاً بذات السن (٢٠). وهكذا يمكن وضع نقطة لكل من السوداوين اللتين ينتهي بهما المصراعان لتعوضا عن النقص الزمني في بداية كل مصراع.

لا تعتبر هذه الظاهرة قاعدة، لأن النتيجة رقم (١) أعلاه تستوعبها وتفسرها.
ولنستعرض وزن البيتين التاليين لعنترة بن شداد:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأُ سُقْمَهَا
وَالْخَيْلُ تَقْتَحِمُ الْخُبَارَ عَوَاسِئاً
قِيلُ الْفَوَارِسِ وَبِكَ عَنَتَرَ أَقْدِمُ
مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظُمِ

و ل قد ش في نف سي و أب ر أ سق م ها
م م م م م م م م م م م م م م م م

قفي لل ف وا رس وي ك عن ت ر أ ق د مي
م م م م م م م م م م م م م م م م
I I

۴۶- ول خي ل ثقت ح بل خ با ر ع وا ب سن
م م م م م م م م م م م م

من بی ن شی ظ م تن و ا ج ر د شی ظ می
م م م م م م م م م م م م م

I I

نلاحظ الاختلاف القائم في الموقع (I)، حيث يستبدل الشاعر السوداء (٣) باثنتين من ذات السن (٣٣). ولا يغير هذا الاستبدال بالوزن، فزمن السوداء يساوي مجموع ذاتي السن. وعليه نصل إلى النتيجة التالية:

نتيجة رقم ٤- يمكن في بعض البحور استبدال السوداء (٣) باثنتين من ذات السن (٣٣). وتجدر الإشارة هنا إلى أن البحور التي تستبدل فيها السوداء باثنتين من ذات السن هي الكامل، والوافر، والخبب فقط، وسيأتي تفصيل ذلك لاحقاً. أما باقي البحور فلا تستخدم هذا النوع من الاستبدال مطلقاً؛ ولقد توصلنا إلى هذه الحقيقة بعد تقطيع عدد وافر من الأشعار بهذه الطريقة الموسيقية.

ب- الخبر الشعري الموسيقى

لسنا هنا بصدد نبر الكلمات أو النبر اللغوي، بل البحث في النبر الشعري، وفي (م) كنا أشرنا لعدم توافق النبر اللغوي مع النبر الشعري دائماً. ولسوف نزيد استقصاءنا في البيتين التاليين:

البيت الأول للأعشى:

أَحْلَ بِهِ الشَّيْبَ أَثْقَالَهُ وَمَا اعْتَرَهُ الشَّيْبَ إِلَّا اعْتَرَارًا

البيت الثاني لشوقي:

ريم على القاع بين البان والعلم

١٧- ي م ل ح ن م ر ط ز س د ث ق ك ع ه و ا ب ت ج ذ

أ حل ل ب عش شي ب أث قا ل . هو

م^۷-ب- م^۶-م^۵ ر^۴ م^۳-م^۲ م^۱ م^۰

و مع تر ر مش شی ب ال لع ت را را



وقبل الحديث في النبر أود أن أعيد إلى الأذهان ما سبق وذكرناه عن مواقع النبر الموسيقي حسب المقاييس الموسيقية البسيطة $(\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4})$:

آ- المقياس الثنائي يقسم اللحن أو الوزن إلى خانات أو حقول يحتوي كل حقل منها على وحدتين زمنيتين اي سوداوين أو ما يساويهما، ويكون النبر على أولى الوحدتين.

ب- المقياس الثلاثي يقسم اللحن أو الوزن إلى حقول يحتوي كل منها على ثلاث وحدات زمنية أو ما يساويها، ويكون النبر على الوحدة الأولى أيضاً.

جـ- المقياس الرباعي يقسم اللحن أو الوزن إلى حقول يحتمي كل منها على أربع وحدات زمنية أو ما يساويها، ويكون فيها نبران: نبر قوي ويقع على أول زمن في الحقل، ونبر متوسط يقع على الوحدة الثالثة.

هذا ، وبعد اكتناه القيم الزمنية، التي عرضنا لها آنفاً، أجد من المستحسن تبيان علاقة مدة الصوت بنبره، فالصوت ذو الزمن الأطول يحتاج لشدة أكبر (أي لنبر أقوى) حتى يتسنى لاهتزاز الاستمرار لفترة أطول؛ بينما الصوت الأقصر لا يحتاج لمثل شدة الأطول، وهذا أقرب برأينا إلى المنطق. وعليه نركز ونقدم اعطاء السوداء المنقوطة النبر القوى. وإذا استخدمنا المقاييس الموسيقية لوجدنا أن:

- الوزن الثنائي يُمكن ان يتكون من (م̇ م̇) أو من (م̇ م̇)
- الوزن الثلاثي يُمكن أن يتكون من (م̇ م̇ م̇)
- الوزن الرباعي يمكن ان يتكون من (م̇ م̇ م̇ م̇).

فالاقتراح الوارد أعلاه، باستخدام المقاييس الموسيقية لوزن الشعر العربي يعتمد على واقع وليس فرضية؛ وان حقيقة نشأة الشعر والغناء نشأة واحدة يؤكد جدوى هذا الاقتراح. ورغبة في اعطاء الموضوع حقه من العناية، أشير إلى عدم التناظر في نبر الكلمات الواردة في شطري بيت الأعشى، وأتحدث هنا عن النبر اللغوي وليس النبر الشعري/الموسيقي. ففي الشطر الأول يقع النبر على (حل) من (أحل)، بينما في الشطر الثاني يقع النبر على (تر) من (اعتره) أي المقطع الكلامي الثالث وليس الثاني كما يحدث في الشطر الأول. فأبي النبرين نعتد اذا استغنيينا عن النبر الموسيقي؟ ولذلك فاني أعتقد بأن العرب باعتمادها النبر الموسيقي/الشعري عدلت نبر الكلمات بما يتناسب معه. وعليه فان كلمة (أحل) الواردة في البيتين أعلاه تأخذ نبرين مختلفين كما أشيرُ اليه في التقطيع التالي:

م ١٧ - م̇ م̇ م̇ م̇ م̇ م̇ م̇ م̇
أ حل ل ب هـ شـ ي ب

م ٨ ب ١ - م̇ م̇ م̇ م̇ م̇ م̇ م̇ م̇
أ حل ل سف ك د مي

م ٧ ب ١ - م̇ م̇ م̇ م̇ م̇ م̇ م̇ م̇
و مع تر ر هـ شـ ي ب

وبعكس كلمة (أحلّ)، نجد ان نبر كلمة (الشَّيب) اللغوي يتوافق مع نبرها الشعري/الموسيقي. فإذا قارنا (م١٧آ) مع (م٧ب١) نلاحظ ورود لام (أحلّ) الثانية بنفس مكان المقطع (تَرّ) من كلمة (اعْتَرَه) حيث تقع على السوداء المنقوطة، اي موقع النبر القوي. بينما يقع المقطع الكلامي (حَلّ) من (أحلّ) في (م٨ب١) على السوداء المنقوطة، اي على النبر القوي.

ويتطابق النبر الموسيقي على وزن الشعر سنصل إلى نتائج مثيرة حقاً، وهو ما
ستكشفه الأمثلة التالية ونبدأ بالبيتين التاليين للخنساء (ديوانها، ص ٧٠):

وَيَنْفِسِي لَهُمُوم
أَنَّ نَفْسِي بَعْدَ صَخْرٍ

فَهِيَ حَرَى أَسْفَهُ
بِالرَّدَى مُعْتَرَفَةٍ

۱۹- لم یحرمکم من أموالكم ولم یمنعکم من أنفسکم و
 فیه یحرر أ س فه

ان ن نفسی بع د صخرن بر ر دی مع ت ر فه

عظماً على ما توصلنا اليه، من كون السوداء المنقوطة حاملة النبر القوي، وأن الإيقاع المنقوط في الموسيقى يساير هذه الخاصية، فإن بالامكان اعتبار السوداء المنقوطة بداية للحقل الموسيقي أو الخانة. فإذا قسّمنا وزن البيتين السابقين حسب هذا المفهوم لحصلنا على وزن في المقياس الرباعي $(\frac{4}{4})$. ولهذا الغرض وضعنا، كما هو مبين



تعيد للذاكرة غلبة التزام الشاعر الجاهلي بالتناظر بين وزني الشطرتين أو بين البيتين. وبالمقارنة بين الأشطر والأبيات يمكن الوصول إلى الوزن الصحيح. وعليه فإن الاختلاف في القفلات أعلاه ظاهري فقط، أما في الواقع فهي متساوية. ففي القفلة (م م م م) يلتزم الشاعر الوزن حرفياً، بينما في القفلة (م م م م) فإنه يستعير قفلة ترد بكثرة في الشعر الجاهلي (انظر م٤آ، ب، د٢) وفي الغناء البدوي والقروي الذي نسمعه اليوم. ولعل هذه القفلة كانت يوماً بدعة مستحبة فأكثر الشعراء من استخدامها. والبيت من وزن الخفيف، وهو من أعقد البحور العربية حيث يجمع المقاييس الثلاثة في وزن واحد $\left(\frac{4}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4} \right)$ من هذا المثال نستنتج:

نتيجة ٦- يتكوّن المقياس الثلاثي من سوداء منقوطة يقع النبر عليها وذات السن، وسوداء (م م م). ويتكوّن المقياس الثنائي من سوداوين فقط يقع النبر على الأولى منهما (م م)، وفي هذا البحر أعلاه يمكن للصيغة (م م) أن تتحوّل إلى الشكل (م م) فقط وليس إلى (م م م) كما هو الحال في الكامل، والوافر، والخب (انظر م٦).

نتيجة ٧- استخدمت العرب أوزاناً بسيطة (انظر م٩٠-ب)، وأوزاناً مركبة (انظر م١٠٠-ب).

نتيجة ٨- يبدو ان العرب الجاهليين استخدموا الجامحة (Synkope)؛ وهي تنقل مكان النبر الحقيقي إلى مكان آخر بواسطة مدّ الصوت الواقع على الموقع الخالي من النبر ليصل إلى الموقع الثاني الخالي من النبر ومتجاوزاً الموقع المنبور، وذلك يحدث في قفلة عروض (م١٠ آ) وقافية (م١٠ ب). لنأخذ مثلاً آخر، وليكن البيت التالي للنابعة الذبياني (ديوانه، ص ٢٩):

يقولون حصن، ثم تابى نفوسهم وكيف حصن، والجبال جموح

لهذا البيت وزن مركب من المقياسين $\left(\frac{3}{4} + \frac{4}{4} \right)$ ، ولكن الوزن لا يبدأ بالسوداء المنقوطة بل بذات السن وسوداء بعدها $(\text{م} \quad \text{م})$ ، وتعتبر مثل هذه الأزمنة في الموسيقى "أزمنة تمهيدية" (Anacrusis). وبين الخططين الفاصلين بين الشطرتين نلاحظ أن هذين الصوتين التمهيديين هما الأجزاء من الخانة $\left(\frac{3}{4} \right)$ والمكوّنة من آخر الشطر الأول وبداية الشطر الثاني. وذلك يفسر الأصوات التمهيدية والتي تجبّد تكاملها الزمني مع آخر صوت في البيت (م^0) .

وعلى هذا الأساس نعود إلى الأمثلة (م٤-آب-ب-ج-د٢) و (م٥-آب-ب)، ونحدد خاناتها، فنجد أنها تبدأ بأزمنة تمهيدية.





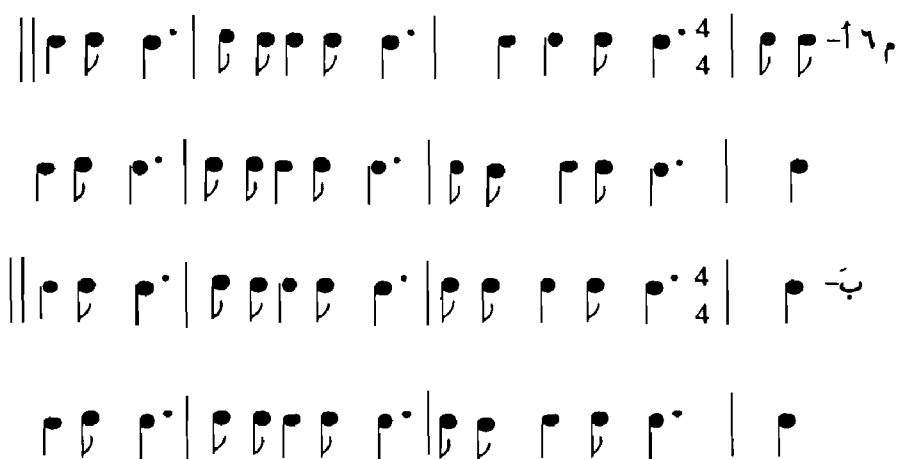








وفي المثال (٦م) تتكوّن الأزمنة التمهيدية من اثنتين من ذوات السن أو سوداء واحدة كزمن تمهيدى.



ومما مضى نستخلص النتائج التالية:

نتيجة ٩- تبدأ بعض الأوزان بأزمة تمهيدية.

نتيجة ١٠- يكون موضع الأزمة التمهيدية على الضعيف من أزمة الخانة، ولا تأتي على الأزمة المنبورة مطلقاً.

نتيجة ١١- الأزمنة التمهيدية تميز الأوزان (البحور) عن بعضها، وذلك إذا صدف وكان لها نفس الميزان مركباً كان أم بسيطاً.

نتيجة ١٢- وقوع الأزمة التمهيدية على الضعيف يسمح للنبر أن يقع على آخر صوت في القفلة.

وهكذا تتوضح لدينا مكانة النبر في الغناء والشعر العربيين الجاهليين. ولقد قمنا بامتحان هذه النتائج في الأشعار المختلفة ووجدنا أنها تنطبق تماماً على كل الأشعار الجاهلية التي قمنا بتحليلها مستخدمين هذه الطريقة. ونتيجة لذلك وجدنا أن هناك

أشعاراً تتكوّن من واحد من المقاييس البسيطة فقط، وبعضها يتكوّن من اثنين، والبعض الآخر من الثلاثة مجتمعة.

لقد مرت معنا أبيات في المقياس الرباعي منفرداً، وفي بعض المقاييس المركبة، وسنقدم فيما يلي مثالين في المقياسين $\left(\frac{2}{4}\right)$ و $\left(\frac{3}{4}\right)$ كل على انفراد. والبيت الأول لعلّي بن أبي طالب كرّم الله وجهه (التبريزي، ١٩٦):

ان الدنيا قد غرّتنا واستهوتنا واستلهتنا

م^{١٢} - $\frac{2}{4}$ م م | م م | م م | م م || م م | م م | م م | م م | م م

والبيت التالي في الوزن الثلاثي لبشر بن حازم (التبريزي، ص ١٨٣):

فأما تميمٌ، تميمٌ بنُ مرٍّ فألفاهمُ القومُ رَوّى، نيّامًا

م^{١٣} - $\frac{3}{4}$ م م | م م | م م | م م | م م | م م | م م | م م

م م | م م | م م | م م | م م | م م

بعد هذا العرض يجدر التذكير بالتغيرات التي تعترى الصيغ الايقاعية.

آ- الصيغة الأساس (م م) وهي التي تبدأ بها الخانة (عدا الخبب)، يمكن ان تتحوّل إلى الشكل (م م حم م) فقط.

ب- يمكن للصيغة (م م) ان تتحوّل في كل البحور إلى (م م) عدا أوزان الوافر، والكامل، والخبب، حيث يمكن ان تتحوّل إلى الشكل (م م م) فقط.

ولذلك فان جميع المقاييس البسيطة التي تكون الأوزان لا تخرج عن هاتين القاعدتين. ومن خلال استكشاف الأوزان في أعداد وفيرة من الأشعار الجاهلية توصلنا إلى النتيجة التالية:

نتيجة ١٣- لا يعترى القصرُ ثلاثة الوزنين الثلاثي والرباعي؛ وقد يزيد زمنها بمقدار نصف وحدة زمنية في المقياس الرباعي، بما يوافق التغيرات التي تعترى الصيغة (م م) والسبب يكمن في موقع ثلاثة المقياس حيث يمكن لما قبلها ولما بعدها ان تُقصر فيزيد بذلك عدد المتحركات عن اثنين، وهذا ما لم يوافق الشاعرية العربية الجاهلية.

ولذلك استحسن للثلاثة ان تبقى ممدودة؛ ولسوف نتأكد من هذه القاعدة عند الحديث عن الاشباع والتحريك في الشعر العربي.

هناك بعض الملاحظات التي لا يعيها المرء الا بعد لأي، وتقطع عدد وافر من الأبيات. ومما تجدر ملاحظته، أن الشعراء الجاهليين قلما يأتوا بالاستبدال (الزحاف)، أي استبدال الصيغة (م م) مثلاً، باحدى بديلاتها (م م) أو (م م م) وذلك حسب البحر. ففي قصيدة النابغة الذبياني التي مطلعها "كليني لهم يا أميمة ناصب"، والتي بلغ عدد أبياتها تسعة وعشرين بيتاً لم يستعمل النابغة الاستبدال الا مرتين فقط. وهذا لا ينفي محبة العرب للزحاف وتفضيله أحياناً. فابن عباد يقول في "الاقناع": وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل (الحنفي، ١٩٨٥، ص ٥٨٠، الحاشية رقم ٣).

باعتبار العرب القدماء كانت تنشذ القصيدة كلها على وزن واحد كما تفعل البدو اليوم، فان مقارنة أشطر القصيدة الواحدة من الشعر الجاهلي يعتبر ضرورة أحياناً، وذلك في الحالات التي يمكن فيها الالتباس. ويعجب المرء أحياناً لأبيات يوردها ابن عبد ربه منفردة وينسبها لبحر وهي قد لا تكون منه، ولكن لا يمكن التأكد لعدم وجود ما يساعد بالمقارنة على تحديد وزنها.

تأخذ بعض البحور مقياساً واحداً، أي تشترك بنفس المقياس، ومع ذلك تستطيع تمييزها عن بعضها، وذلك بسبب اختلاف بداياتها. ولضرورة توضيح ذلك، سنقطع الأبيات الثلاثة التالية:

م ۱۴- اَيْمَا واش وشی بی فاملتی فاه تُرابا

م ١٥- والبدر فوق دجلة والصبح لما يشرق

م ١٦- أيا واهّا لذكر الله يا واهّا له واهّا

(محمود مصطفى، ١٩٨٣، الصفحات ١٤م، (ص ١١٥)، م ١٥ (ص ١١٢).

((9A)17,


-۱۴۴

نلاحظ التعادل الكمي بوضوح في هذه الأمثلة، فإنّ ما يزيد في البداية ينقص في النهاية. وكما يدلّ الشكل فقد قطعت البيت كاملاً، وأشرت إلى نهاية الشطر الأول بفاصلة. وإن ما يلفت الانتباه، هو أن كل هذه الأوزان تستخدم المقياس الرباعي ولكن (١٤) لا يبدأ بأزمة تمهيدية، بينما (١٥) يبدأ بسوداء تمهيدية، و(١٦) يبدأ بذات السن وسوداوين تمهيدية. ولذلك نُسب كل منها إلى بحر، ف (١٤) نسب للرمل، و(١٥) نسب للرجز، و(١٦) نسب للهرج. وإذا استبدلنا الوحدة الرابعة في المقياس

الرباعي إلى (٢٢)، لحصلنا على كل من "الكامل" و "الوافر"، بدل (١٥، ١٦) ولعلّ الخليل لم يضع دوائره عبثاً، وأنه كان يدرك بالحس والذوق ما بين البحور من قرابة، ولكن أعوزته الوسيلة في ايضاحها فغفل خلفه عن مقصده، وقصّروا في فهمه فتأهوا عن سبيله. وما سميت بحثي "معارضة العروض" استهانة برجل فذّ فرض على العالم ذكره.

الفصل الرابع الاشباع والتحريك

ظواهر الاشباع والتحريك في الشعر العربي

لقد بحث النحويون واللغويون في تصرف الشعراء من تحريك السواكن أو حذف أحرف العلة، ومن اشباع المتحرك أو وقفه في مواضع تتدرج تحت علوم البلاغة والنحو والضرورة الشعرية. ولكن هذه الظواهر كثيراً ما سببت لهم بعض الارتباك في فهمها وتحليلها لعدم ربطهم ذلك بالوزن الموسيقي الذي يلتزمه الشاعر حال انشاد القصيدة، أو لعدم ادراكهم لكيفية الأداء. وحسب نتائج الأبحاث والمعلومات الواردة في الفصول السابقة فإن لهاتين الظاهرتين علاقة حميمة ووطيدة بالوزن الشعري/الموسيقي. ولدينا من الشواهد ما يدل على صحة ادعائنا، ومنها مما لا يتعارض مع هذا الادعاء لجواز الأوجه في تحليله.

نحن نربط مسألتي المدّ (الاشباع) والتحريك (القصر) بناحيتين موسيقيتين وهما: المحافظة على الوزن؛ وطريقة الأداء. ويخدم الأداء في التأثير على المستمع واثارته بادراج بعض التغيرات في الأزمته، وكذلك باستخدام هذه التغيرات في تقوية المعنى بأسلوب تعبيرى. ويتضح بذلك قصد عبد القادر البغدادي (البغدادي، ١٥/١) الذي يعتقد بأن العرب قد تأبى الكلام القياسي بسبب عارض زحاف، فتستطيب المزاحف دون غيره فتركب الضرورة لذلك.

ونقول أن الشاعر اذا ألقى قصيدته يركز اهتمامه في وضع المعنى بصيغة تتناسب والوزن الذي بين يديه؛ ولا يكون لديه من الوقت ما يكفي للمعالجات والتصحيح، وبصورة خاصة في حالة ارتجاله الشعر كما يصنع الرّجّاز، وكما نشبهه بما يغنّيه الرّجّالون في منتدياتهم.

في المثل التالي لعمر بن كلثوم (الزوزني، ص ١٢٢) تتضح قيمة الأداء اذا وزنا البيت حسب اللحن التالي الذي يستخدم لالقاء مثل هذه الأشعار من بعض رواة الشعر:

فَمَا وَجَدَتْ كَوْجَدِي أُمُّ سَقْبٍ أَضَلَّتْهُ فَرَجَعَتْ الْحَيْنِنا



بن - سق، مُ - أم، دي - وج - ك، دث - ج - و، ما - ف
نا - ني - ح، تل - ع - ج - رج - ف، فُر - لت - ضل - أ

مثال موسيقي رقم (٤أ)
"روي الشعر"



بن - س، مُ - أم، دي - وج - ك، دث - ج - و، ما - ف
نا - ني - ح، تل - ع - ج - رج - ف، فُر - لت - ض - أ

مثال موسيقي رقم (٤ب)
"روي الشعر"

نلاحظ في المثال (آ) محافظة الرواي على قيم الأزمنة محافظة تامة ودون تلاعب أدائي، فالمقاطع الطويلة تؤدي بأزمنة طوال ولا يحتاج لاشارات سكوت بقدر الزمن المفقود كما هو الحال في (ب). وفي (ب) نلاحظ أن المغني/الشاعر يتدرج بالقوة ليصل الى (دَت) في (وَجَدَت) ليختصر زمنها وكأنه يؤديها مقطوعة (Staccato). وكذا في (هاء) "أضلته"، وفي (تِل) من "فَرَجَعَتِ ال" أما في كلمة "أم" فيصعب الأداء بهذه الطريقة ولكنه محتمل أيضاً. ولهذا فقد أشرنا لمثل هذه الحالات بالصيغة (م م م) لأنها لا تفيد القصر كما هي الحال في هاء "أضلته"، أو القطع (Staccato) كما هي الحال في المواقع الأخرى من البيت. ويجدر التنويه بقدرة الشاعر الكبيرة في اختيار ألفاظ مناسبة لمثل هذا الأداء. ففي المثال أعلاه نلاحظ إتيانه القطع أو الحركة في الأمتكة التي يمكن فيها القطع؛ فهو يقول "أضلته" و"جَدَت" أما في الموقعين الآخرين وهما "أم" و"فرجعت ال" فالمد أنسب.

وهكذا يمكن للشاعر / المغني التلوين والتنوع بالأداء فلا يتحول الغناء أو الانشاد رتيباً مملأ. وهنا تكمن/قيمة الأداء. ولذلك استطابت العرب المازحف وثمته. ولكن مواقع الزحاف بقيت ثابتة، وامكانياته محدودة، ولقد حصرناها وأثبتناها في الفصل الثالث.

ولعلّ هذه الأصول تأكدت واستقرت عبر عصور طويلة من المران بالتلقين من شاعر لآخر، ومن تقليد الشعراء لبعضهم بعضاً.

الاشباع

يعتقد بعض النحاة واللغويين أن الزحاف لا يخرج عن المعهود عند العرب فسيبويه يقول: "أعلم أنهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في

$\text{||} \text{ } \overset{4}{\underset{4}{\text{C}}} \text{ } \text{||} \text{ } \overset{3}{\underset{4}{\text{C}}} \text{ } \text{||} \text{ } \overset{4}{\underset{4}{\text{C}}} \text{ } \text{||} \text{ } \overset{3}{\underset{4}{\text{C}}} \text{ } \text{||}$
 نف - يد ، د - نا - ني - ر ، تن - قا - دُص ، ص - يا - ري - ف

ويقيم المثلان السابقان الدليل على العمل بالاشباع حتى في مواقع من اللفظ لو مدّت خرجت عن القياس. وبالرغم من قلّة هذه الأمثلة إلا أنها تؤكد قيمة الاشباع في تطويع اللفظ ليساير الوزن في الحالات الضرورية.

يَنْبَاعُ مِنْ ذَفْرَى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ زِيَاةٍ مِثْلَ الْفَنِيْقِ الْمَكْدَمِ

۸۲

بما أن العرب اعتادت أن تستبدل (م م) بالصيغة (م م م)، فالموضع يحتمل الاشباع والتحريك، ولكن لماذا اختار عنقرة المدّ على غير القياس وترك الحركة وهو ما ألفتّه العرب؟. وأنا نعيد ذلك الى الأداء؛ فلعلّه مدّ الفتحة لينبئنا بفعل التبع والامتداد في مجرى عرق الناقة. وهو لو حركها لقطع الشعور بالاستمرار في جريان العرق ووصوله لأذنها. فهو هنا ضحى بالقياس في سبيل تمثيل المعنى وهو جزء من الأداء.

وهو أيضا يحرك ميم "ركابكم" ليمدّها في قوله:

ان كنت أزمعت الفراق فأنما
 زمت ركابكم بليل مظلم

زم - مت، ر- کا- ب- ک- مو، ب- لی- لن، مظ- ل- می

لقد كان بإمكانه تسكين الميم، لغوياً، ولكن هذا التصرف خارج عن الوزن. ولذلك كان لا بدّ له من تحريك الميم. وفيما يلي نوضح اختلال الوزن باستخدام التسكين.

زم - مت ، ر- کا - ب - کھم ، ب- لی- لن ، مظ - ل- می

لقد أدرك عنتره أن استبدال الصيغة (م م) بالصيغة (م م) في بحر الكامل غير ممكن، ولم تألفه العرب، وهو يدرك بأنه لو فعل ذلك/ لا نُقَلِّبَ الى الرّجز، ولذلك كان لا مفر له من تحريك الميم، بتحريك الميم تتوالى في الموضع أربع حركات وهذا أيضاً مما أثبتته شاعرية العرب، ولهذا وجب الاشباع. وللاشباع هنا قيمة تعبيرية أدائية أيضاً، فالشاعر يمدّ الميم لتصل لليل المظلم وهذا يقوّي الاحساس بفعل الزّم وبه تعبير عن

اصرار الحبيبة على الفراق، وعن انقباض نفسه لهذا الحدث الذي يتم تحت جنح الظلام؛
والنفس تكره الظلمه. وشبيهه بذلك ما يحدث من اشباع في هاء " يداه" من البيت
التالي وذلك لتحاشي تحول الصيغة (م م) الى (م م):

رَبِّدْ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا
هَتَاكَ غَايَاتِ التِّجَارِ مُلُومَ

لنأخذ مثلاً آخر من معلقة عنتره أيضاً (الزوزوني، ص ١٤٨):

فتركته جَزَرَ السَّبَاعِ يَنْشَنُهُ
يَقْضَمْنَ حُسْنَ بَنَانِهِ وَالْمَعْصَمِ

٢١-٢٠ | ٢٠-١٩ | ١٩-١٨ | ١٨-١٧ | ١٧-١٦ | ١٦-١٥ | ١٥-١٤ | ١٤-١٣ | ١٣-١٢ | ١٢-١١ | ١١-١٠ | ١٠-٩ | ٩-٨ | ٨-٧ | ٧-٦ | ٦-٥ | ٥-٤ | ٤-٣ | ٣-٢ | ٢-١ | ١-٠ | ٠-١ | ١-٢ | ٢-٣ | ٣-٤ | ٤-٥ | ٥-٦ | ٦-٧ | ٧-٨ | ٨-٩ | ٩-١٠ | ١٠-١١ | ١١-١٢ | ١٢-١٣ | ١٣-١٤ | ١٤-١٥ | ١٥-١٦ | ١٦-١٧ | ١٧-١٨ | ١٨-١٩ | ١٩-٢٠ | ٢٠-٢١ |

ب- | م⁴/₄ | ن ح س ن ب | نا ن می ول مع ص می ||

في (٢١آ) نلاحظ وجوب الاشباع في هاء "تركته" والسبب واضح لورود أربعة متحركات متوالية. وتشبع الحركة التي تقع في موقع المدّ، أمّا المقاطع اللغوية القصيرة (المتحركة) التي تأتي في مكان الأزمنة الضعيفة من الخانة فلا تشبع مطلقاً، الا تلك التي في الكامل والوافر كما رأينا، وموقع المدّ هو نفس موقع النبر في الخانه. ولذلك فان الاشباع لا يتم الا في هذه المواقع، ويندر أن يحدث في القفلة على الزمن الضعيف. وما ذكرناه ينطبق على الأوزان الثنائية والرباعية؛ أما الوزن الثلاثي فيجب اشباع ثلاثيته حتى لا يختلط الوزن الثلاثي بالوزن الثنائي فيما لو تحولت ثالثته الى متحرك. اذ أن السرداء المنقوطة لا تحسب كذلك الا اذا تليت بمقصور واحد فقط، أمّا اذا

تليت بمقصورين فتعتبر بمقدار سوداء واحدة فقط. وعليه، فإن الوحدة الثالثة في الخانة تشبع ولا يهم لأي مقياس تبعث $(\frac{3}{4})$ أو $(\frac{4}{4})$. وبما أن العرب اعتادت تقصير المقطع الأول في الخانة، أي موقع السوداء المنقوطة، فإن احتمال ورود مقصورين قبل الوحدة الثالثة ممكن دائماً؛ وكذلك امكانية ورود متحرك أو اثنين بعدها يجعلها مكان مدّ مهمّ جداً، ولو اختل مركزها لا ختل الوزن ولذلك حافظ الشعراء المنشدون على زمن الثالثة طويلاً دائماً في أي وزن أو مقياس وردت. وهذا ما تجده في هاء كل من "ترتكته، بنانه" والتي تقع على ثلاثة الأزمنة في المقياس الرباعي. أمّا في الحالتين الواردتين في قفلة أو نهاية الشطرين وهما: هاء "ينشئه" وميم "المعصم" فتقعان في واقع الأمر على ثالث زمن من المقياس الرباعي؛ وإضافة لذلك فانهما تعتبران صوتاً وقوفاً وارتكازاً، ولا يقف العرب على متحرك أبداً، وإذا كانت القافية متحركة، فإن ذلك يعني أن الحرف المتحرك ينشد ممدوداً ولكنه محمول (Portato) أو مقطوع (Staccato).

وأمثلة الاشباع في الشعر العربي كثيرة جداً وكلها يجد تعليله فيما سبق وأثبتناه أعلاه، ولقد تأكدنا من صحة ذلك بتحليل أعداد كبيرة من الأشعار وفي مختلف البحور أو الأوزان.

فالاشباع كما سبق ورأينا يحدث في الحالات التالية:

- ١- في الوجدتين الأولى والرابعة لتفادي توالي أكثر من متحركين.
- ٢- في الوحدة الثالثة دائماً.
- ٣- في الوحدة الرابعة في الكامل والوافر لتفادي انقلاب الصيغة $(\text{م} \text{ م})$ الى $(\text{م}^- \text{ م})$. وكذلك في أي وزن قد تستخدم به الصيغة $(\text{م} \text{ م}^- \text{ م})$ تشبيهاً له بهما.
- ٤- في القفلة (القافية) للتناسق مع الزمن الطويل (م) .
- ٥- في حالات قليلة ليس لها ضرورة وزنية ولكن لأسباب أدائية وتعبيرية.

يتبع لهذا الموضوع ما يتم من حذف لبعض الأحرف كحذف نون " مِنْ " أو حذف نون اسم الموصول، أو حذف التنوين (حسون، ص ٣٠-٣٢)، وغير ذلك مما يؤدي الى ادغام حرف بحرف آخر بعده. ومثله تسكين الحركة (الوقف) وذلك لضرورة الوزن أو لتحاشي الزيادة في عدد المتحركات. ومن ذلك قول البحتري في مدح الحسن بن وهب (ابن رشيق، ج ٢/ص ٢٦٧):

وَإِذَا دَجَّتْ أَقْلَامُهُ ثُمَّ انْتَحَتْ
بَرَقَتْ مَصَابِيحُ الدُّجَى فِي كُتُبِهِ

فلقد سَكَنَ تاء "كُتِبَ" بالرغم من ثقلِ نحسِّه في اللفظ.

|| م م م° | م م م م° | م م م م°₄ | م م -۲۲ |

ب م ر ق ت م ص بی حد د جی فی کت ب می

فهو لو حرك تاءها لتوالت ثلاثة متحركات، وهذا كما سبق وأسلمنا لا يناسب الشاعرية العربية. ولذلك اضطر الشاعر لأن يوقف التاء في "كُتبه". وبالرغم من أن الوقف يختلف عن الاشباع لفظياً إلا أن النتيجة متشابهة. فهو هنا يقوم مقام اشباع حركة الكاف ولكن ليس بالمد بل بتسكين الحرف الذي يلي الحركة، وفي الادغام نأت بالبيت التالي لعنترة (الزوزني، ص ١٥٣):

الشَّامِي عَرْضِي وَلَمْ أَشْتَمَهُمَا
وَالنَّاذِرِينَ إِذَا لَمْ يَلْقَهُمَا دَمِي

فالشطرة الثانية لا تصح إلا إذا لفظت "لَمَلَقَهُمَا" بدلاً من "لَمْ أَلَقَهُمَا".

دمی | ما | ل ل ق ه | ذا | ذ ری ن | نا | م ۲۳- و ن

فلقد حرك الميم في هذا المثال وحذف الهمزة.

ومثله قول عبيد بن الأبرص (حسون، ص ٣١):

مثال:

فأقبلُ على أفواق مالك انما تكلفتِ مِلْأشياء ما هو ذاهب

م ٢٤- | م ٤- | م ٣- | م ٤- | م ٣- | م ٤- | م ٣- | م ٣-
ت كل لف ت مل أش يا ء ما ه و ذا ه هو

وهو لولم يحذف نون "مِنْ" ويدغم ميمها مع لام "الأشياء" لخرج عن الوزن كما هو ظاهر فيما يلي:

م ٣- | م ٣- | م ٣- | م ٣-
م نل أش يا ء
؟ مل أش يا ء

وهكذا نجد أن الشاعر يحتاج للشباع حتى يتسنى له وزن شعره وزنا صحيحاً. ونقيس عليه ما يتفق للشاعر استخدامه من وقف أو حذف لبعض الأحرف أو الادغام وغيره.

التحريك

وهو بعكس الاشباع في أثره، وبه يتلافى الشاعر المدَّ الدُّخيل في غير موضعه من الوزن. ويصبح التحريك ضرورة إذا أُخْلَ عدم وجوده بالوزن. هذا من جهة دراستنا للاشباع والتحريك، أو من المنطلق الوزني الشعري/الموسيقي، والبيت التالي يوضح قيمة التحريك الوزنية:

"أَبَيْتُ عَلَى مَعَارِيٍّ وَاضِحَاتٍ بِهِنَّ مُكُوبٌ كَدِيمُ الْعِبَاطِ"

فقد أجرى الشاعر المعتل-وهو معاري-مجرى الصحيح في اظهار الحركة عليه، وكان القياس معارٍ "(السيد ابراهيم محمد، ص ٦١). وللتحريك هنا ضرورة وزنية.

م ١٢٥- أ ب هـ ت ع ٤/4 م لى م ع ا ر ي م وا م ض ح ا م تن

فهو لو قال "معارٍ" بالتحريك، بدلاً من "معاريٍّ" لاختل الوزن وانتقل من الوافر الى الهزج. وذلك لتحوّل الصيغة (م م) الى الصيغة (م م) كما يتضح من الشكل التالي:

م ٢٥ب- أ ب هـ ت ع ٤/4 م لى م ع ا ر م وا م ض ح ا م تن

ولقد تدارسنا مثل هذه الحالة في (٢٠-٢٠ب) في قول عنتره (ركابكم) مع تحريك الميم بدلاً من تسكينها. وهنا لو قال "معاريٍّ" بتسكين الياء أو معارٍ بالتنوين لصحّ الوزن. ومثله قول عنتره في معلقته (الوزني، ص ١٥٣):

الشَاتِمِيَّ عَرَضِيٍّ وَلَمْ أَشْتَمِهُمَا وَالنَاذِرَيْنِ إِذَا لَمْ أَلْقُهُمَا دَمِي

فنحن نلاحظ أن عنتره لم يعامل بالعطف كلمة "الناذِرَيْنِ" معاملة "الشَاتِمِيَّ"، وكان الأجدر به أن يقول "الناذِرِيَّ" أو أن يقول "الشَاتِمَيْنِ". ولكن كلمة "الشَاتِمِيَّ" تناسب الوزن بينما "الناذِرِيَّ" لا تناسبه. ولذلك استعمل صيغة التثنية بزيادة النون المتحركة حفاظاً على الوزن. وفيما يلي نضع الفرق بالوزن:

ولكن ليس كل تحريك أو اشباع ضرورة. فأحياناً-كما سبق وأسلمنا في الاشباع-يكون السبب أدائياً بحتاً، أو التزاماً بالتناظر الحرفي للوزن. ففي المثال التالي يقتفي الشاعر في القافية صيغة وردت في العروض بالرغم من عدم وجود ضرورة شعرية لذلك، فالهذلي يقول (حسون، ص ٣٢):

لعمري أبي عمرو لقد ساقه المنى الى جدث يهوي له بالأهاضب

٢٨-أ- لَعْمُ رُ أَيْ عَمِ رَوِّ لَ قَدْ سَا قَى ثَل م نَى

ب- إ لَى ج د ث ن يه وَي ل م وَ بِلْ أ مَا ضَى هَى

ففي قوله "بالأهاضب" بدلاً من "بالأهاضيب" لا يتحاشى خطأ وزنياً. ولعله أراد التناظر أو التلاعب بالأداء فقط، مع أن العرب اعتادت في الطويل أن تخالف القافية وزن العروض في الغالب.

ولذلك تعتمد الضرورة الشعرية على الموقع الذي تحصل به، كأن يتم الحذف لحرف العلة في مكان متحرك أصيل، ونقصد به المتحرك المفرد الذي يأتي بعد المد في الصيغة (م م) أو في ما يحل محلها (م م) وفي المثال التالي لعبيد بن الأبرص تتضح الصورة (حسن، ص ٣٣).

فارقته غير قال لي ولست له
بالقال أصبح في ملحوذة ناجي

ففي الشطر الثاني قصد أن يقول "بالقالي" ولكنه حذف الياء لضرورة الوزن.

$\text{م} \quad \text{م}^4_4 \mid \text{م} \text{م} \text{م}^3_4 \mid \text{م} \text{م} \text{م} \text{م}^4_4 \mid \text{م} \text{م} \text{م}^3_4 \mid \text{م}^{-29} \text{م}$
 بل قا ل أص ب ح في دل حو د تن نا جي

هنا نجد أن حذف حرف العلة ضروري للوزن. ومثله قول الأعشى (حسن، ص ٣٣)
 فكيف أنا وانتحالي القوا ف بعد المشيب، كفى ذاك عارا

$\text{م}^{-30} \text{م} \text{م}^3_4 \mid \text{م} \text{م} \text{م} \text{م}^0 \mid \text{م} \text{م} \text{م}^0 \mid \text{م} \text{م} \text{م}^0 \mid \text{م}^0$
 ف ب ع دل م شي ب ك في ذ ك عا را

لا نريد التطرق هنا لحذف ياء "انتحالي" وادغام لامها مع "ال" التعريف في
 "القواف"، لأن لذلك علاقة بالاشباع وما شابهه من الوقف والادغام.

ولكن ما يهمنا هنا هو تحريك فاء "القوافي" وحذف ياءها. فهنا وجد الشاعر
 نفسه مضطراً لحذف حرف العلة للحاجة الى وجود متحرك أصيل في هذا الموقع.

وهكذا نرى أن الضرورة الشعرية للتحريك لا ترد الا في مكانين فقط وهما
 مكان المتحرك المفرد الذي يلي الممدود المنقوط (م م) في بداية الخانة؛ وفي مكان
 المتحركين المتواليين في الكامل والنوافر أو ما شاكلهما من أوزان، لأن الأصل فيهما أن
 تتحول الصيغة (م م) الى (م م م) وليس الى (م م).

نخلص من هذا الفصل الى ما يلي:

١- ليس لكل اشباع أو وقف أو حذف لأحد الأحرف متحركاً كان أو ممدوداً ضرورة
 وزنية.

٢- قد يكون لما ورد ذكره في البند السابق قيمة أدائية أو تعبيرية ولكنه ليس ضرورة. في هذا الاستخدام تتم العملية عادة في الوحدة الأولى من الحانـه.

٣- ضرورات الاشباع وما شاكله من أمور تتلخص فيما يلي من مواضع:

آ- عند توالي ثلاثة متحركات أو أكثر، يجب اشباع الحرف الذي يقع في موقع المد.

ب- تأتي الوحدة الثالثة طويلة دائماً وذلك في المقياسين: الرباعي والثلاثي.

وذلك لأن موقعها ذو قيمة وزنية مهمة، فهو الذي يحدد موقع المتحرك الأصيل الذي يأتي بعد السوداء المنقوطة (م م). فلو تحركت الثالثة لتوالي مقصوران بعد المدود وتصبح الصيغة (م م م). وهذا يتعارض كلياً مع المبادئ الأساسية للشعر العربي، إذ أن موقع الصيغة (م م) لا يتغير وهي لا تنقلب إلا إلى (م م م) فقط.

ج- تشبع الوحدة الرابعة في خانات الكامل والوافر وما شاكلهما حتى لا تتحول الصيغة (م م) إلى (م م م) التي لا تستخدم أبداً في مثل هذه البحور.

د- تشبع الحركة في القافية وتمتد لتُناسق الزمن الأطول (م).

٤- ضرورات التحريك وما شاكله:

آ- يستعين الشاعر في وزني الكامل والوافر وما شاكلهما، بإضافة حرف متحرك أو تحريك ساكن ليحافظ على انقلاب الصيغة (م م) إلى

(م م م)، وكيلا تتحول الى (م م م)؛ يتم ذلك بالرغم من عدم خضوع ذلك لقواعد اللغة والصرف والنحو.

ب- لتفادي ورود ممدودين في أول الخانة، يحرك الشاعر المقطع الثاني منهما حتى يناسب الصيغة (م م) التي لا تبدأ الخانة الا بها. ولا تجوز البداية بالصيغة (م م) حسب ما أملتة الشاعرية العربية الأ في بحرین نادرّین. وسوف نفرّد للبحور والأوزان وأنواعها فصلاً آخر ان شاء الله.

الفصل الخامس

أوزان العرب الشعرية الموسيقية

"إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب؛
فإن الشعر ديوان العرب"

ابن عباس

تمهيد

لقد تغنّت العرب منذ القدم بنماذج شعرية ما لبثت ان أصبحت قوالب لحنية ووزنية يصبون فيها عوالم نفوسهم، ونتاج أفكارهم، ومثلهم؛ ويصفون ظروفهم، والحياة والطبيعة من حولهم. وهكذا أتت أشعارهم حافظة لتراثهم، وعقائدهم وجميع ما يتصل بحياتهم. وبهذا المعنى يكتب السيوطي:

"كانت القبيلة من العرب اذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها بذلك، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالزاهر كما يصنعن في الأعراس.. لأنه حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة لذكورهم" (فارمر، ص ١٨).

ويذكر ابن رشيّق أن عمر بن الخطاب قال: "الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه"، وأن علياً بن أبي طالب قال "الشعر ميزان العرب" (العمدة، ج ١، ص ٢٧-٢٨). ولقد زعم ابن رشيّق "أن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار" (العمدة، ج ١، ص ٢٦)، فهل في هذا القول تناقض مع الرأي الذي أثبتناه أعلاه؟

يبدو لنا أن الشعر والغناء كانا يشكلان وحدة متكاملة، فالشعر في تلك الفترة يُنشد ولا يُقرأ، ولذلك تشكل من وحدتهما قوالب شعرية/غنائية متعارف عليها، وسعى الشعراء المنشدون لِصَبِّ ما تنتجه بنات أفكارهم فيها دون كبير عناء. ونشبهه

ذلك بما نسمعه من الشعر الشعبي الذي ينتظم حسب أغان متوارثة أو غاذج زجلية مشهورة. ولذلك فان قول ابن رشيح صحيح برأينا وعكسه صحيح أيضاً. ومن هذا المنطلق سنسبر غور الأشعار/الأغاني لنصل الى الأوزان الشعرية/الفنائية العربية التي شهدت الجاهلية حضانتها وولادتها وبقايتها، ولعلّ في عصرنا الحالي يعود اليها شبابها.

وفيما مضي استقصينا علاقة الشعر العربي القديم بالغناء، وأسس وزن الشعر العربي، كما ناقشنا مسألة الاشباع والتحريك. وكان منهجنا أن نعتمد على الشعر العربي، الذي حفظ لنا أوزان الجاهلية من الاضمحلال والاندثار، في استنباط الأوزان الشعرية/الموسيقية التقليدية.

ولقد توصلنا فيما سبق إلى نتائج وقواعد كثيرة، نقدم خلاصتها فيما يلي ولا أحسب القاريء الكريم يملّ أعادتها في هذا المقام، ففي الاعادة افادة، ولنبداً بصفات الايقاع الشعري/الموسيقى التقليدي:

- أ- اعتمد الوزن النبر الموسيقي وليس اللغوي.
- ب- يتكون اللحن والوزن من جزئين يفترض فيهما التناظر والتساوي.
- ج- ان قوافي الشعر الجاهلي تشير إلى القفلات الموسيقية.
- د- قد يختلف عدد المقاطع اللفظية من شطر لآخر في القصيدة الواحدة، ولكن ذلك لا يؤثر على الوزن الشعري/الموسيقى؛ وإذا اختلف فإن الشاعر يلتزم وزن البيت.

هـ- الاشباع والتحريك مبدآن معمول بهما في الوزن الشعري/الموسيقى.

نتقل إلى تدوين الوزن الشعري/الموسيقى بالكتابة الموسيقية، وتدرج في ذلك ابتداء من الكم الزمني وثم نعكف على قضية النبر؛ وهكذا انبثقت النتائج الكمية التالية:

- ١- يأخذ المقصور مدة ذات السن (م)، والممدود مدة السوداء (م).
- ٢- يأخذ الممدود الذي يتلوه مقصور واحد فقط مدةً سوداء منقوطة (م).
- ٣- يمكن ان تستبدل الصيغة (م م) بالشكل (م م م) فقط أي بمقصورين.
- ٤- يمكن ان تستبدل الصيغة (م م) بالشكل (م م م) فقط؛ أمّا في بحر الوافر، والكامل، والخبب فتنتقل إلى الشكل (م م م).
- ٥- في القفلة يمكن استبدال احدى الصيغتين السابقتين (م م) (م م م) بالبيضاء (م).
- ٦- لا يجوز استبدال الشكل (م م م) المستبدل من الصيغة (م م م) بمقصورين (م م م).

وعن البحث في النبر انبثقت النتائج التالية:

- ١- تحمل السوداء المنقوطة النبر الأساس.
- ٢- في المقياس الثنائي (م م 2/4) المكون من الصيغة (م م) يكون النبر على السوداء الأولى.
- ٣- يقع النبر على السوداء المنقوطة، أي الزمن الأول في المقياس الثلاثي.
- ٤- يقع النبر القوي على السوداء المنقوطة في الوزن الرباعي، أما النبر المتوسط فيقع على الزمن الثالث منه، وهو الزمن الأول في الصيغة (م م).
- ٥- هناك أوزان بسيطة تستخدم مقياساً بسيطاً واحداً، وأوزان مركبة ومكونة من مقياسين بسيطين أو أكثر.
- ٦- يمكن لبعض الأوزان ان تبتدىء بأزمة تمهيدية (Anacrusis) ويكون موقعها على الأزمنة الخالية من النبر.
- ٧- تكون القفلة ذكرية، اذا ابتدئ، الوزن بأزمة تمهيدية؛ أمّا اذا ابتدىء بأول الخانة (الحقل) المنبور، فتكون القفلة أنثوية أي غير منبورة.
- ٨- لا يعتري القصر ثلاثة الوزنين الثلاثي والرباعي.

٩- تنتظم الأشعار العربية في أوزان موسيقية تتكون من أحد المقاييس البسيطة،
أو مركبة من اثنين أو ثلاثة منها، وهذه هي المقاييس البسيطة: $\left(\frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4} \right)$.

الأوزان (الايقاعات) الجاهلية

انطلاقاً من العلاقة الأزلية بين الغناء والشعر، قام العرب بابتكار اشعارهم وغنائهم. وكان الغناء يشمل الوزن الشعري واللفظ المتناسق معه تناسقاً عجيباً يجعل الفرد يذهل أمام العبقرية العربية التي شذبت هذه الأوزان، ووضعتها في صيغ لا تخرج عن نطاق الحدود التي وفرتها اللغة العربية والذوق والحس الموسيقي والايقاعي السليمين. ولم تقف هذه القواعد حائلاً، بل ساهمت في عملية الابتكار الشعري والموسيقي. وهذه العملية التي قد تبدو لنا بسيطة الآن، كانت ولا شك عملية صعبة في عصر عزت فيه الوسائل كالكتابة، والعلوم الموسيقية وكتابتها. وقد يبدو لنا الابتكار متواضعاً وبطيئاً، ولكنه، حسب طبيعة العصر، لم يتوقف مطلقاً، وان الفاعلية العربية استمرت في العطاء المتواصل الدؤوب.

استناداً إلى هذه الدراسة يُتَوَقَّع قيام تحليلات أعمق للكشف عن مراحل تطور الشعر والغناء الجاهليين، وذلك بتتبع الجديد عند كل شاعر من شعراء الجاهلية. ولقد رصدنا بعض النواحي التي يجري فيها الابتكار وهي:

١- القوافي وتنوعاتها (القفلات وتنوعاتها).

٢- تعديل طول البحر بالقصر أو التطويل.

٣- ابتكار بحور جديدة.

٤- ابتكار صيغ ايقاعية جديدة.

ومن خلال استعراض الأوزان، سنتطرق لمثل هذه التجديدات. ولقد انتهجنا ترتيباً آخر مغايراً لعلم العروض في ترتيب البحور الستة عشر آخذين بالاعتبار المقاييس التي تتكوّن منها البحور. ولكن حافظنا على أسماء البحور لما فيها من لمسة

رومانسية، ولربط هذا العمل روحياً مع عمل الخليل بن أحمد أول مبدع لعلم العروض العربي.

لولا؛ الوزن الشفائي

وهما بحران يتكوّن وزناهما من تكرار مقياس واحد فقط وهو المقياس الثنائي.

٢- الخيب الأول:

١. بيته: لقد ورد في المثال (م١٢)، وهو من شعر علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، ونعتبره نموذجاً لهذا الوزن؛ والبيت جزء من خمسة أبيات لها وزن واحد ونضيف هنا أحدها (التبريزي، ص ١٩٧):

۲- مَّا مِنْ يَوْمٍ يَعْضِي عَنَّا إِلَّا أُوْهِىَ، مِنَّا، رُكْنًا
وزنه: له وزن يتكون من أربعة حقول (خانات) من المقياس الثنائي $\left(\begin{smallmatrix} 2 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$
للخانة الواحدة.

$\frac{2}{4}$ - ۳۱

٣- بدايته: يبدأ على الزمن الأول من الخانة الحامل للنبر.

٤- التغيرات الابقاعية: يعتبره تغير واحد فقط وهو تحول الصيغة

(m m) إلى الشكل (m m). وأما تحول الصيغة (m m) إلى الشكل (m m) فغير ممكن لأنه سيؤدي إلى الرجز، ولذلك لم تستخدم الصيغة (m m) لتكوين بحر منفرد، لأنه سيشابه الرجز وسيصعب تمييزه.

٥- قفلته: له قفلة أنثوية، وهي التي تقع على الزمن الخالي من النبر، وهو

هنا الزمن الثاني من المقياس الثنائي (μ_4^2, μ) . ولكن قياساً على

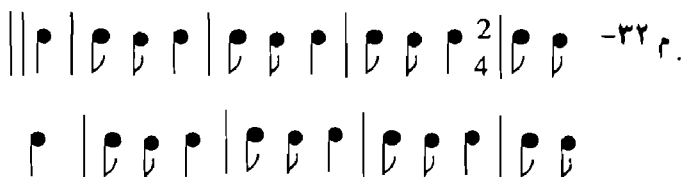
القاعدة التي تسمح باستبدال الصيغة (م م) إلى بيضاء (م) في

القفلة، فان ركوز القفلة على المنبور محتمل الورد. والقفلة الذكرية،
التي تقع على الزمن المنبور تكون أقوى تأثيراً وأثبت قراراً.

ب- الخيب الثاني:

١- بيته: يبدو أن هذا الوزن قليل ونادر، والبيت التالي يورده التبريزي دون
نسبة لشاعر، وهو (التبريزي، ص ١٩٥):

أَبْكَيْتَ، عَلَى طَلَلٍ، طَرَبًا فَشَجَاكَ، وَأَخَزَّتْكَ، الطَّلُّ؟



٢- وزنه: يتكوّن وزنه من أربع خانات من المقياس الثنائي، ويمكن ان تكون
ثلاثة فقط في كل شطرة (قياساً).

٣- بدايته: يبدأ وزن الخيب الثاني بسوداء (م) كزمن تمهيدي، ويمكن ان
يستبدل باثنتين من ذات السن. وتقع السوداء التمهيدية على الزمن
الخالي من النبر.

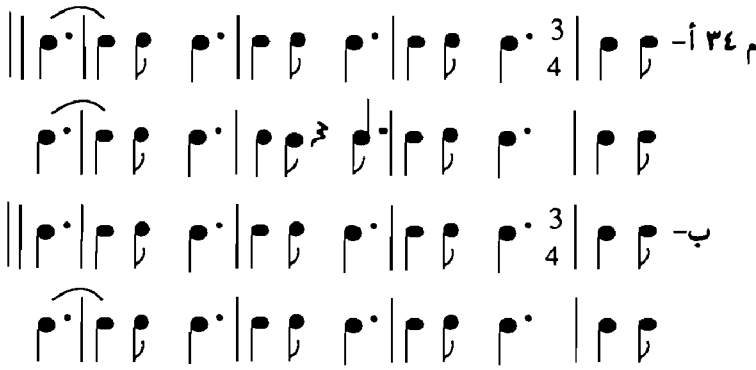
٤- التغيرات الایقاعية: تستبدل فيه الصيغة (م م) بالشكل (م م م) فقط.

٥- قفلته: تركز قفلة الخيب الثاني على الزمن الأول من الوزن الثنائي حامل
النبر، فهي قفلة ذكرية.

ب- المتقارب:

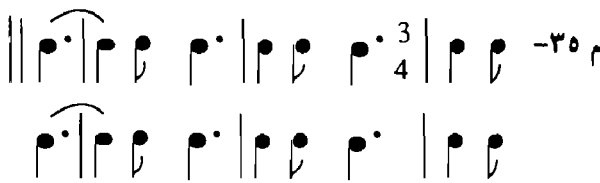
١- بيته: يوجد وفرة من القصائد الجاهلية في هذا الوزن ومنه قول الخنساء:

أَعِينِي جُودًا وَلَا تَجْمُدَا أَلَا تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّدَى
أَلَا تَبْكِيَانِ الْجَرِيءِ الْجَمِيلَ أَلَا تَبْكِيَانِ الْفَتَى السَّيِّدَا



٢- وزنه: تحتوي شطرة المتقارب على أربعة حقول من المقياس الثلاثي؛ ومن المتقارب ما تحتوي أشطره على ثلاثة حقول فقط. ويجدر التنويه بأن عدد الحقول في الأوزان وحيدة المقاييس لا يؤثر على الوزن، إذ يمكن اعتبار المقياس هنا مساوياً للوزن، وإنما هو مكرر عدة مرات في الشطرة. ومن مجزونه (التبريزي، ص ١٨٨):

أَمِنْ دِمْنَةٍ أَفْقَرَتْ لِسَلَمَى بِذَاتِ الْغَضَى



٣- بدايته: يبدأ بذات سنّ وسوداء (♩ ♩) كأزمة تمهيدية، ويقعان في

الموضع الخالي من النبر في المقياس الثلاثي.

٤- التغيرات الإيقاعية:

آ- يمكن فيه استبدال الصيغة (♩ ♩) بالشكل (♩ ♩ ♩).

ب- تغير القافية.

٥- القفلات: للمقارب ثلاث قفلات وهي:

- (♩ ♩ | ♩) وهي القفلة الطبيعية للمتقارب، إذ ينتهي نهاية

ذكرية، على الزمن الأول في الخانة وهو منبور (انظر رويّ العروض

في ٣٤ب).

- (♩ ♩ | ♩) وهذه القفلة كثيرة الحدوث والاستعمال،

وهي تعيد لذاكرتنا الجامحة (Synkope) وينتهي للسامع وكأن

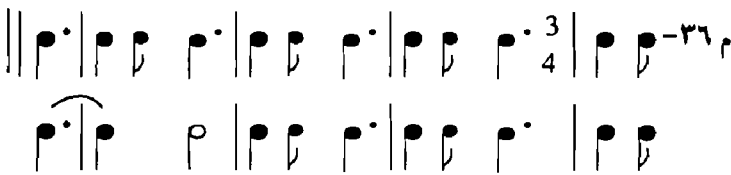
الوزن اختل وأصبح ثنائياً (♩ ♩ | ♩)؛ والقوس في

الموسيقى يفيد في ربط زمن الرموز الموسيقية.

- (♩ ♩ | ♩) ومثال هذه القفلة بيت بورده صاحب العقد الفريد

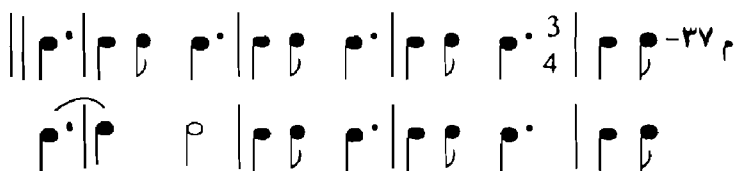
(العقد، ج ٥، ص ٤٩٤)

خَلِيلِي عَوْجًا عَلَى رَسْمِ دَاكِرٍ خَلْتُ مِنْ سُلَيْمَى وَمِنْ مَيْةٍ



* الجامحة: تعني وصل الصوت الخالي من النبر بالمنبور فيصبحان صوتاً واحداً مستمراً. والنبر بهذه الحالة يختفي من مكانه ويصبح وكأنه انتقل الى المكان الخالي من النبر الذي سبقه.

هِيَ الْحَمْرُ تُكْنَى بِأَمِّ الْطَلَاءِ كَمَا الذَّنْبُ يُكْنَى أبا جَعْدَةَ



ثالثاً: الوزن الرباعي

ونقصد بذلك الأوزان التي تستخدم مقياساً واحداً وهو المقياس الرباعي. ومن هذه الأوزان فصيلتان؛ الأولى وتستبدل بها الصيغة (٢ ٢) بالشكل (٢ ٢)، والثانية تستبدل بها نفس الصيغة أعلاه بالشكل (٢ ٢) فقط.

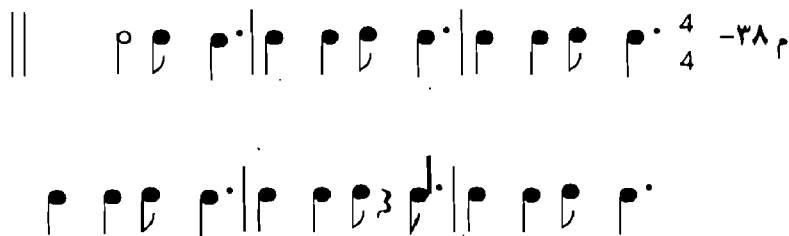
الفصيلة الأولى: ينتسب لهذه الفئة كل من الرمل، والهزج، والرجز، ونوع من السريع. وسنتناول الأخير عند مناقشة وزن السريع في الأوزان المركبة.

٦- الرمول:

١- بيته: يذكر ابن عبد ربّه البيت التالي من الرّمْل (ابن عبد ربّه، ج ٥، ص

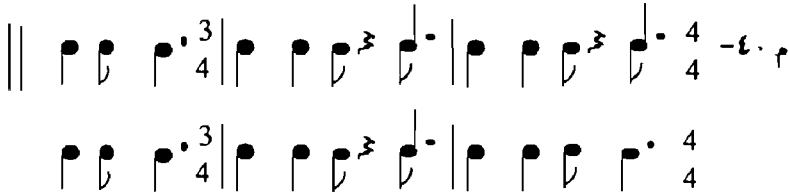
:(EAV

مِثْلَ سُحْقِ الْبُرْدِ عَفَى بَعْدَكَ الـ قَطْرُ مَغْنَاهُ وَتَأْوِيْبُ الشَّمَالِ



أنثوية والثانية ذكرية، وبالارتكاز على مبدأ التناظر نستنتج بسهولة انقلاب الصيغة (م م) في قفلة القافية إلى بيضاء (م)؛ ولكن في البيت التالي حيث القفلتان من النوع الثاني، فإن الأمر أدعى للتساؤل عن حقيقة الوزن. والبيت التالي لامرء القيس (ديوانه، ص ٧٩):

وَتَرَى الضَّبَّ خَفِيفًا مَاهِرًا ثَانِيًا بُرْتُتُهُ مَا يَنْعَفِرُ



يجدر التنويه بأن وزن القصيدة كلها يلتزم هذه القفلة. ولا يوجد دليل يثبت ان ثالث خانة في الوزن رباعية المقياس. بينما تشير الدلائل على ثلاثية مقياسها. فاذا صحَّ هذا التصوّر فإن ذلك يعني أننا بصدد وزن مختلف عن وزن الرمل، ويتكوّن من المقاييس $(\frac{3}{4} + \frac{4}{4} + \frac{4}{4})$. وان ما يدعم هذا التصور ما نراه من تعديلات وزنية في غناء البدو، ومثال ذلك ما يطرأ على وزن "الهجيني". فللهجيني وزن يتكون من اثنتي عشرة وحدة زمنية (حمام، "أصالة القوالب الغنائية البدوية")، (انظر المثل الموسيقي رقم ٥). ولكن قد يقتصر وزن بعض أمثلة الهجيني على إحدى عشرة وحدة فقط (انظر المثل الموسيقي رقم ٣). كما أن القافية في (م ٤٠) تميل إلى القطع الذي يتسق والقصّر ولا يصلح معه المدّ. ولذلك فميل في مثل هذه الحالات إلى الأخذ بالوزن المعدّل لأنه يتناسب والفاعلية العربية في تنوع الأوزان والابداع والتحديث. وهذه الحالات

تفتح آفاقاً جديدة للابداع الوزني المعاصر معتمدة على أسس تراثية حقّه
كما كانت سابقاً؛ وكما تفسر اختلافات القوافي والالتباسات التي تعرض
لها العروضيون ومن سار على سنتهم في استخدام المقاطع اللفظية
لتفسير أوزان الشعر العربي.

ب- المزج:

١- بيته: مما كانت العرب تتغنّى به في افراحها الأبيات التالية (الأسد، ص ٥٣).

أَتَيْنَاكُمْ أَتَيْنَاكُمْ
وَلَوْلَا الذَّهَبُ الْأَخْمَرُ
وَلَوْلَا الْحَبَّةُ السَّمْرَاءُ
فَحَيُّونَا نُحْيِيكُمْ
مَا حَلَّتْ بُوَادِيكُمْ
لَمْ تَسْمَنْ عَذَارِيكُمْ

[illegible]

٢- وزنه: يتكوّن وزن الهزج من مقياسين رباعيين في الشطرة الواحدة. وهذا الوزن يناسب غناء الأفراح والرقص، وذلك ما توحى به الروايات التاريخية. ومنه أيضاً (الأسد، ص ٥٤):

تَغْنَيْنَ تَغْنَيْنَ فَلِلّٰهِ خُلُقَتْنِ

٣- بدائته: يبدأ هذا الوزن بأزمته تمهيدية تتكوّن من ذات السن

والصيغة (م م)، وذات السن تقع على الضعيف الخالي من النبر. وتفيد الأزمنة التمهيدية في الرقص بتهيئة الراقصين للبدء بالخطوة الأولى على المنبر من الوزن، ولعل هذا هو سبب وجود الأزمنة التمهيدية في الهزج.

٤- التغييرات الإيقاعية: لا تخرج هذه التغييرات عن قواعد الاستبدال الأساسية:

آ- استبدال الصيغة (م م) بالشكل (م م).

ب- استبدال الصيغة (م م) بالشكل (م م).

وتوجب الإشارة هنا إلى أن استبدال الصيغتين معاً مسموح، حسب ما توضح به الشاعرة العربية، طالما أنه لا يتعارض مع محذور توالي أكثر من متحركين، كما يتضح في الشكل التالي (م م | م م م م). وهذا يفسر ما قصد إليه العروضيون بظاهرتي التراقب والتعاقب.

٥- القفلة: وله قفلتان ذكريتان، أي يستقران على الزمن المنبور.

آ- القفلة الطبيعية (م م م | م-) المستوفاة.

ب- القفلة التامة (م م | م)، وفيها تستبدل الصيغة (م م)

بالبيضاء (٨)، ومثالها البيت التالي (العقد، ج ٥، ص ٤٨٤):

وما ظهري لباعي الظل م بالظهر الذلول

Musical notation for measures 1-4 of Example 6-10. The notation shows a sequence of notes and rests across four measures.

ج- الرجز:

١- بيته: يبدو ان العصر الجاهلي استخدم الرجز للعمل وفي الحرب والمواقف البالغة الاثارة، وفيها يُرتجل الرّجْزُ ببداهة ودون تشذيب ولا صنعة. ولذلك أتى جلّه مشطوراً. ومن الخطيئة انتقينا الأبيات المشطورة التالية (ديوانه، ص ٢٣٨):

قد كنتُ أحياناً شديد المعتمدُ
قد كنتُ أحياناً على الخصم الألدُ
قد ورَدَت نفسي وما كادت تَرُدُ

م ٤٣-أ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م

م ٤٣-ب م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م

م ٤٣-ج م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م

٢- وزنه: ويتكوّن من تكرار المقياس الرباعي في الشطرة ثلاثاً؛ وقد يتكرر، كما في المجزوء، مرتين. وليس كل الرجز مشطوراً؛ يقول شهاب اليربوعي التالي (ديوان امرئ القيس، ص ١٤٤):

قَايَظُنَّا يَأْكُلْنَ فِينَا عَقْرًا نُطْعِمُهَا قِداً وَمَحْرُوثَ الْحَمَالِ

م ٤٤-أ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م

م ٤٤-ب م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م | م ٤/٤ م

أما تنوع القفلة(أ) سابق الذكر فيرد في عروض البيت السابق لشهاب اليربوعي (م٤٤). قفلة الرجز ذكرية، لأن نهايتها تقع على الزمن الثالث من المقياس الرباعي وهو حامل للنبر.

الفصيلة الثانية

٢- الوافرة:

كما سبق وذكرنا، فإن الصيغة (م م) لا تتحول في هذه الفصيلا إلا إلى الشكل (م م م) فقط.

۱- بیت الوافر: تقول الخنساء (دیوانها، ص ۳۷):

أَلَا يَا عَيْنُ فَانْهَمِرِي بَغْدَرْ وَفَيْضِي فَيْضَةً مِنْ غَيْرِ نَزَرْ

[illegible]

The first staff of the 'Trio' section contains measures 1 through 4. The notation is as follows:

- Measure 1: A single eighth note with a dot (accented) on the first line (F).
- Measure 2: A quarter rest, followed by a quarter note on the second line (D), and an accented eighth note on the second line (D).
- Measure 3: A quarter note on the second line (D), a quarter note on the second line (D), and an accented eighth note on the second line (D).
- Measure 4: A quarter note on the second line (D), a quarter note on the second line (D), and an accented eighth note on the second line (D).

٢- وزنه: يتكوّن وزن الوافر من ثلاثة مقاييس من المقياس الرباعي أو من مقاييسين فقط في الشطرة الواحدة.

٣- بدايته: يبدأ الوافر بداية متشابهة مع الهزج مع فارق الاستبدال الذي تتميز به هذه الفصيـلة. فهو يبدأ بذات سن متبوعة بالصيغة (م م) كأصوات تمهيدية.

٤- التغييرات الایقاعية: يمكن للصيغة (٢ ٢) ان تتحول إلى الشكل (٢ ٢ ٢)، كما يمكن للصيغة (٢ ٢) ان تتحول إلى

(٣ ٣ ٣) وكما سبق وأشرنا في تغيرات الرجز من عدم جواز توالي أكثر من متحركين، نذكر أن الوافر يخضع لهذه القاعدة أيضاً. ولقد اعتادت العرب أن يُشبع المقطع الذي يقع في موقع المدّ. وتتضح الصورة إذا كتبت بالرموز الموسيقية. ففي الرّجَز وبحور فصيلته يُحتمل توالي ثلاثة متحركات إذا سبقت الصيغة (٣ ٣) الصيغة الأساس (٣ ٣) وتم استبدال الاثنتين معاً، وبذلك تصبح الصورة كما يلي: (٣ ٣ | ٣ ٣ ٣ ٣). وما يحصل في الفصيطة الأولى يحصل في فصيطة الوافر، ولكن في هذه الحالة تتوالى أربع متحركات بدلاً من ثلاثة، وتصبح الصورة كما يلي: (٣ ٣ ٣ ٣ | ٣ ٣ ٣ ٣)، وهذا ما رفضته العرب.

لقد نسب ابن عبد ربّه البيت التالي إلى الوافر وما هو منه بل هو من الهزج، وذلك لأن الصيغة (٣ ٣) تتحوّل فيه إلى الشكل (٣ ٣)، وليس لابن عبد ربّه في ذلك سنداً:

مَنَازِلٌ لِفَرْتَنِي قِفَارٌ كَأَنَّمَا رُسُومُهَا شُطُورٌ

ويمكن أن تتحوّل الصيغة (٣ ٣) في القفلة إلى بيضاء (٣).

٥- القفلة: لم نعثر على قفلة مستوفاة (٣ ٣ ٣ | ٣) فيما توفر لنا

من الشعر الجاهلي، ولذلك فإن للوافر قفلة واحدة فقط وهي:

(٣ ٣ | ٣)، والتَزَمَّتْهَا الحُسنَاءُ، كما التزمها الأعشى، النابغة،

وأمرؤ القيس. ولذلك فميل إلى الاعتقاد بأن أصل هذه البدعة من القفلات

(القوافي) كان في الوافر. ولكن مجزوء الوافر يقفل بالقفلة المستوفاة

كالبيت التالي (ابن عبد ربّه، ج ٥، ص ٤٨١).

أَهَاجَكَ مَنَزِلٌ أَقْوَى وَغَيْرَ آيَةٍ الْغَيْرِ

م٤٧- | م م م م م٤ | م م م م م٤ | م م م م م٤ | م م م م م٤ |

م م م م م٤ | م م م م م٤ | م م م م م٤ | م م م م م٤ |

وعليه يمكن القول بأن للوافر قفلتين وهما:

آ- م م م م م٤

ب- م م م م م٤

والقفلة (ب) قد تعدل بالاستبدال فتصبح (م م م م م٤). قفلة
الوافر ذكرية، اذ ان آخر صوت فيها يقع على الزمن الأول الذي يحمل
النبر.

ب- الكامل:

١- بيته: يقول عنتر بن شداد (الشنقيطي، ص ١١٠):

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ

م٤٨- | م م م م م٤ | م م م م م٤ | م م م م م٤ | م م م م م٤ |

م م م م م٤ | م م م م م٤ | م م م م م٤ | م م م م م٤ |

٢- وزنه: يتكوّن وزن الكامل من تكرار المقياس الرباعي ثلاث مرات في

السطرة، وفي مجزؤه يتكرر المقياس الرباعي مرتين فقط.

٣- بدايته: يبدأ الوزن بصوت تمهيدي بمقدار وحدة زمنية واحدة، وهي رابعة

الوزن الرابعي الخالية من النبر. وبما ان هذا الصوت التمهيدي هو نفسه ثاني الصيغة (م م) فبالامكان اذن استبداله باثنتين من ذات السن (م م).

٤- التغيرات الايقاعية: يمكن فيه التحولات التالية:

آ- يمكن للصيغة $(\bar{p} \quad p)$ ان تتحول إلى الشكل $(\bar{p} \quad \bar{q} \quad q \quad p)$.

ب- يمكن للصيغة (م م) ان تتحول إلى الشكل (م م).

ج- يمكن للصيغة (٢٠) ان تتحول في القفلة فقط إلى (٢١).

د- قد يأتي وزن الكامل على وزن $\left(\frac{10}{4}\right)$ ، ويتكون في هذه الحالة من

مقياسين رابعين وواحد ثنائي $\left(\frac{2}{4} + \frac{4}{4} + \frac{4}{4}\right)$ ، وهذه حالة اخرى

تظهر الشاعرية العربية فاعليتها الابداعية بها، حيث تولد وزن

شبيهه بالكامل وقريب له ولكنه مختلف عنه. ومثاله قول الحادّره

(دیوانہ، ص ۱۰۳):

أَخَذُوا قَسِيَهُمْ بِأَيْمَانِهِمْ يَتَعَظِّلُونَ تَعْظِلَ النَّمْلَ

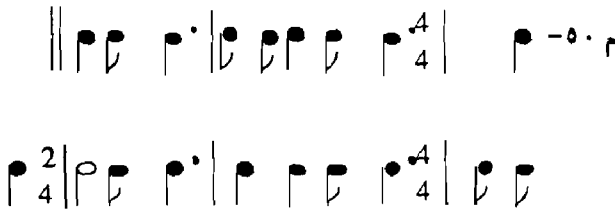
|| $\overset{2}{\underset{4}{\text{♩}}}$ | $\underset{4}{\text{♩}}$ $\underset{4}{\text{♩}}$ $\underset{4}{\text{♩}}$ $\underset{4}{\text{♩}}$ $\underset{4}{\text{♩}}$ | $\underset{4}{\text{♩}}$ $\underset{4}{\text{♩}}$ $\underset{4}{\text{♩}}$ $\underset{4}{\text{♩}}$ $\underset{4}{\text{♩}}$ | $\overset{4}{\underset{4}{\text{♩}}}$ | $\underset{4}{\text{♩}}$ $\underset{4}{\text{♩}}$ - 19 $\underset{4}{\text{♩}}$

هـ- يمكن أن يتكون شطر الكامل من خانتين فقط من المقياس

الرابعي مع اضافة خانة واحدة من المقياس الثنائي للشطرة الثانية

كالبيت التالي للأعشى (ديوانه، ص ١٥٥):

قالت سُمَيَّةُ: مَنْ مَدَحَ تَ فَقُلْتُ: مَسْرُوقَ بَنِ وائِلِ



ومثله قول النابغة (ديوانه، ص ٧٧).

المرءُ يأملُ أن يعبد شَ، وطولُ عَيْشٍ قَدْ يَضُرُّهُ

٥- القفلة: للكامل قفلتان ذكريتان وهما:

أ- $\frac{4}{4}$ م م

ب- $\frac{4}{4}$ م م

ج- $\frac{4}{4}$ م م $\frac{2}{4}$ م وتأتي هذه القفلة في الوزن $\left(\frac{10}{4}\right)$.

وفيه لا تتحول الصيغة (م م) إلى بيضاء (م)، بل

تتحول الصيغة (م م) إلى البيضاء، (انظر م ٢٥، م ٤٦).

أما كمثال للقفلة (ب) فنورد البيت التالي لامرئ القيس

(ديوانه، ص ١٥٥):

لَمَنْ الدِّيارُ غَشِيَتْهُا سُحَامٌ فَعَمَّائَتَيْنِ فَهَضْبُ ذِي إِقْدَامِ



رابعاً: وزن مركب من مقياس رباعي وآخر ثنائي

ينسب التبريزي وابن عبد ربه البيت التالي إلى الخفيف (التبريزي، ص ١٥٩:

العقد، ج ٥، ص ٤٩١):

يا عُمَيْرُ، ما تُظْهِرُ مِنْ هَوَاكَ أَوْ تُجِنُّ، يُسْتَكْثَرُ حِينَ يَبْدُو

$$\begin{array}{ccccccc} \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \end{array}$$

وكما نلاحظ فإن هذا الوزن يتكون من مقياس رباعي ومقياس ثنائي

$$\left(\begin{array}{ccc} 2 & 4 & 6 \\ + & = & \\ 4 & 4 & 4 \end{array} \right) \text{ وليس له أي صلة أو قرابة مع الخفيف الذي ستتضح صورته لاحقاً.}$$

وبما أن هذا هو البيت الوحيد الذي يشير إلى الوزن الرباعي الثنائي، ولم تقل

العرب بهذا الوزن شعراً، فإننا نسقطه من أوزان الجاهلية، بالرغم من اعتقادنا بإمكانية استخدامه.

وناحية أخرى تجب إثارتها في هذا المضمار وهي: أن العروضيين أتوا بأشعار

مفردة لا ثبات وجود زحافات في بعض البحور، وقد يكونوا أقحموها عليها، وهي

ليست منها، فيجب ألا ننزلق معهم في بطلانهم. ولقد مرّ في الوافر على ذلك مثال في

قوله: منازل لفرتنى قفار...

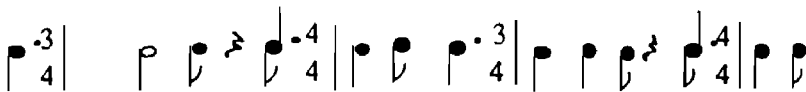
خامساً؛ أوزان مركبة من المقياسين الثلاثي والرباعي $\begin{pmatrix} 7 \\ 4 \end{pmatrix}$:

٢- الطويل:

لقد كان الطويل في الجاهلية أكثر البحور استخداماً، فلم ينج شاعر من أغراء النظم به.

١- بيته يقول النابغة (ديوانه، ص ٢٩):

يَقُولُونَ حَصْنٌ، ثُمَّ تَأْتِي نَفْسُهُمْ وَكَيْفَ بِحَصْنٍ، وَالْجِبَالُ جُمُوحٌ



٢- وزنه: يتكون وزن الطويل من المقياسين الرباعي والثلاثي، ويتكرر الوزن

$$\begin{pmatrix} 3 & 4 & 7 \\ 4 & 4 & 4 \end{pmatrix} \text{ مرتين في الشطرة الواحدة.}$$

٣- بدايته، يبدأ الطويل بأزمنة تمهيدية بمقدار (٢ ٣)، وهي تقع على أزمنة خالية من النبر في الوزن الثلاثي. ونلاحظ ان للبدايات علاقة كبيرة بالقفلات، فهي تحدد موقعها في الحقل، وتنبئ بمكانها نبرياً. وفي حالة الطويل تنبأ بأن له قفلة ذكرية يقع آخر أصواتها على الزمن الأول من المقياس الثلاثي. ونقطة أخرى تجدر اثارها هنا وهي ميل العرب إلى الابتداء بالمقصور أو المتحرك، وكذلك الابتداء بالخالي من النبر بزمن السوداء. ففي ابتدائهم بالمقصور تتم لهم قفلة على ممدود، إذ لا يمكن الوقوف على مقصور؛ وفي هذا تعليل الاشباع في القوافي ايضاً. وكذلك

فان الابتداء بالخالي من النبر يهيء للمنبور كرسى الاستقرار مما يعطي النهاية فعلاً أقوى في المستمع.

٤- التغيرات الایقاعیة: نلاحظ فی المثال (م٥٣) ان الصیغة الأساس (م م) تستبدل أحياناً بالشکل (م م). ويمكن للصیغة (م م) أن تتحول فی القفلة فقط إلى بیضاء (م)، كما يمكن لها ان تستبدل بالشکل (م م).

قد يصدق أن تهمل ذات السن في بداية الوزن (البيت)، فيبدأ الشاعر بالسوداء مباشرة. في مثل هذه الحالة لا يتغير الوزن بشكل جذري، فالأصوات التمهيدية فقط التي تغيرت، وانما بقي الوزن $\left(\frac{7}{4}\right)$ كما هو لم يصب بسوء؛ ولأجل التعادل الكمي يمكن اطالة آخر صوت في القفلة بمقدار نقص البداية، أو وضع اشارة سكوت بمقدار الزمن المهمل في البداية، ومثال ذلك البيت التالي لامرئ القيس (ديوانه، ص ٨١):

أَبْلَغُ بَنَى زَيْدٍ إِذَا مَا لَقِيَتْهُمْ وَأَبْلَغُ بَنَى لُبْنَى وَأَبْلَغُ ثَمَاضِرَا

The first system of musical notation for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B-flat4, an eighth note A4, a quarter note G4, and an eighth note F4. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a quarter note F3, an eighth note G3, a quarter note A3, an eighth note B-flat3, a quarter note C4, and an eighth note D4. The system is divided into two measures by a bar line.

وتجدر الاشارة إلى نُدرة مثل هذا الزحاف.

٥- القفلة: للطويل قفلتان ذكريتان وهما:

آ- قفلة أساسية مستوفاة ($\dot{m} \mid \dot{m} \dot{m} \dot{m} \mid \dot{m}^3_4$)، ولها تنوعان

بحسب قواعد الاستبدال وهما: $(\dot{m}^3 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^4_4)$ ،

$(\dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4)$ ، وقد يجتمعا معاً

$(\dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4)$.

ب- قفلة تستبدل فيها الصيغة $(\dot{m} \dot{m})$ بالبيضاء (\dot{m}) .

كثيراً ما ينتهي العروض بالقفلة التالية $(\dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4)$ ، بينما

ينتهي البيت (القافية) غالباً بالقفلة $(\dot{m}^3_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m})$. وهذا يدعو

إلى الاعتقاد بأن للعروض قفلة ذات صفة مُرورية غير تامة. وقد يكمن تعليل

ذلك في تكوين اللحن الذي قد يقف في العروض على غير صوت القرار، بينما

تقف القافية عليه.

ب- البسيط:

أ- بيته: تقول الخنساء (ديوانها، ص ٥٤):

يا عَيْنِ جُودِي بِدَمْعٍ مِنْكَ مِذْرَارُ جُهِدَ الْعَوِيلِ كَمَاءِ الْجَذْوَلِ الْجَارِي
وَأَبْكِي أَخَاكَ وَلَا تَنْسِيْ شَمَائِلَهُ وَأَبْكِي أَخَاكَ شُجَاعاً غَيْرَ خَوَارِ

م ٥٥ أ- $\dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4 | \dot{m}^4_4$

$\dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4 | \dot{m}^4_4$

ب- $\dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4 | \dot{m}^4_4$

$\dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^4_4 | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m}^3_4 | \dot{m}^4_4$

٢- وزنه: يتركب وزن البسيط من المقاييس البسيطين $\left(\begin{matrix} 7 & 4 & 3 \\ - & 4 & 4 \\ 4 & 4 & 4 \end{matrix} \right)$ ، ويتكرر

الوزن مرتين في كل شطرة.

٣- بدايته: يبدأ الوزن بصوت تمهيدي بمقدار سوداء واحدة، تقع على الزمن

الخالي من النبر. وبما ان السوداء تعتبر ثانية الصيغة (م م) التي يمكن

ان تنقلب إلى الشكل (م- م) فإن امكانية البداية بذات السن متوفرة

في البسيط. ومثال ذلك قول الحادرة التالية (ديوانه، ص ١٠٢):

سَمِعَ الْخَلَّاتِقِ مَكْرَاماً ضَرِيبَتُهُ إِذَا تَهَشَّمَتُهُ لِلنَّائِلِ اخْتِلَالاً

[illegible]

٤- التغيرات الايقاعية: تغيرات البسيط قماثل تلك التي تعترض الطويل

باستثناء القفلة. وهذه التغيرات هي:

آ- تحول الصيغة الأساس إلى الشكل ($\text{م}^{\text{م}} \text{م}$).

ب- تحول الصيغة (م م) إلى الشكل (م م). ونكرر هنا أن هذا

الاستبدال لا يتحول إلى الشكل (١٠٢) مطلقاً في الشعر

العربي.

جـ- في القافية فقط يمكن للصيغة (م م) ان تنقلب إلى بيضاء

.(p)

٥- القفلة: له قفلتان، ولكل منهما تنوعاتها وهي:

آ- قفلة مستوفاة $(\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix})$ ، وتنوعاتها هي

$(\begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix})$ أو $(\begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix})$ أو $(\begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix})$.

ب- قفلة تامة $(\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix})$ ، ولها تنوع واحد هو $(\begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{م} \\ \text{م} \end{smallmatrix})$. في هذه

القفلات جميعا يأتي الصوت النهائي على الزمن الثالث من الوزن الرباعي حامل النبر المتوسط.

٦- تعقيب: انّ ما يطلق عليه "مخلع البسيط"، أو "مجزوء البسيط"، هو

في الواقع وزن آخر ليس له بوزن البسيط من علاقة الا بتشابه بدايتهما. فهما يبدآن بوزن سباعي $(\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix})$ مكون من المقياسين $(\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} + \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix})$. ولكن مخلع

البسيط أو مجزؤه يتكون من ثلاثة مقاييس فقط وهي $(\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} + \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} + \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix})$.

وبينما البسيط يتكون من أربعة كما رأينا. ولذلك فان وزن مخلع البسيط أقرب إلى وزن السريع والمديد الجاهلي منه إلى البسيط.

ولسوف يأتي تفصيله لاحقاً.

ج- المديد المحدث

ان الوزن الذي سنتطرق اليه هنا، هو الذي وصفه العروضيون بالمهمل ويتكون من وزنين سباعيين للشطرة الواحدة. ولم يستخدم هذا الوزن في الجاهلية، ولذلك وبالرغم من ايراده في هذا السياق الا انه ليس من أوزان العرب في الجاهلية.

١- بيته: يورد التبريزي البيت التالي دون توثيق (التبريزي، ص ٦٨):

أَنْ قَوْمِي وَتَرَّهْمُ ذُو طُلُولٍ، ذَلَّ مَنْ يَرْتَجِيهِمْ سَائِلًا، حِينَ يَعْرِوْ مَنْ وَمَنْ

تعقيب: كما سبق وألحنا، بأنه لا يجوز الاعتماد على بيت واحد دون نسبة أو سند. ومع ذلك فانه لا جرم من الحديث فيه. كما هو واضح، للبيت وزن سباعي يتكون من المقياسين $\left(\frac{3}{4} + \frac{4}{4}\right)$. ولكنه لا ينتسب للفصيطة السابقة بل لفصيطة الوافر، اذ تتحول فيه الصيغة (م م) إلى الشكل (م م م). ولو قلبنا الوزن إلى تفعيلات الخليل لحصلنا على: فعولن مفاعلتن. لهذا الوزن زمنين تمهيديين (م م)، وقفلة ذكرية على الزمن الأول من المقياس الثلاثي. أما بيت المجتث وهو من نفس الفصيطة فهو (العقد، ج ٥، ص ٤٩٣):

أولئك خير قوم إذا ذكّر الخيّر

م^٠₄ | م م م^٠₄ | م م م م || م^٠₄ | م م م^٠₄ | م م م م م^٠₄

سادساً: أوزان تستخدم المقياس الثلاثة التالية بترتيبات متنوعة $\left(\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4}\right)$:

هذه أوزان نادرة في العصر الجاهلي، ولعلها كانت لا تزال في طول الحضانة، ولم يكن قد اكتمل بنيانها بعد. ويذكر ان الخليل أورد شواهد بحري المضارع والمقتضب، أما الاخفش فأنكر ان يكون هذان البحران من كلام العرب. والزجاج يقول بأنهما وردا ولكنهما قليلان، حتى انه لا يروى فيهما قصيدة واحدة لعربي، وانما يروى منهما البيت والبيتان (محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص ١٣٤-١٣٦).

٢- المضارعة:

١- بيته: عن ابن عبد ربه (العقد، ج ٥، ص ٤٧٢):

وَإِنْ تَدْنُ مِنْهُ شَبِيرًا
يُقَرِّبَكَ مِنْهُ بَاعًا

٢- وزنه: يتكون وزن المضارع من المقاييس التالية $\left(\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4} \right)$. وعذرنا

في هذا الاختيار يعود الى تمسكنا بمنهجية استقاء المعلومات من الشعر العربي نفسه. ولكن تقديرنا لكفاءة الخليل الموسيقية يجعلنا نترك مجال التساؤل مفتوحاً؛ اذ انه قد يكون لاحظ تشابه هذا الوزن بأوزان السريع والمنسرح والخفيف فنسب المضارع لدائرتهم. واذا صدق حس الخليل الالقياعي فان وزن المضارع يكون بالشكل التالي: $\left(\frac{3}{4} + \frac{4}{4} + \frac{2}{4} \right)$ ، وعليه

يكون تقطيع البيت السابق كما يلي:

أما عن الحديث بأن لهذا البحر (الوزن) أصلاً تاماً ولم يستخدم الا مجزوءاً، فنظرية جدلية بحثة ليس لها ما يسندھا.

٣- بدايته: يبدأ الوزن بزمين تمهيديين من ذات السن والسوداء (٢ ٣).
وهما لا يحملان نبراً.

٤- التغيرات الايقاعية: يمكن استبدال الصيغة (م م) في المضارع

بالشكل (٢٠م) كما يمكن استبدال الصيغة (٢٠م) بالشكل (٢١م). وفي البيت التالي يأتي الوزن دون أي تعديلات (محمود

مصطفى، أهدي سبيل، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٣٤):

بَنُوا سَعْدِ خَيْرُ قَوْمٍ لِبَجَارَاتٍ أَوْ مُعَانٍ

م-٦٢ م $\frac{3}{4}$ | م $\frac{2}{4}$ | م | م | م $\frac{3}{4}$ | م $\frac{2}{4}$ | م $\frac{3}{4}$ | م $\frac{2}{4}$ | م

أَمَّا البيت الذي يستشهد بزحافه (القبض، والكف) فليس من المضارع بصيغته المذكورة في "الوافي" (التبريزي، ص ١٦٥) وهو:

وَقَدْ رَأَيْتُ الرِّجَالَ قَمًا أَرَى مِثْلَ زَيْدٍ

م-٦٣ م $\frac{2}{4}$ | م $\frac{3}{4}$ | م | م | م $\frac{2}{4}$ | م | م | م $\frac{3}{4}$ | م $\frac{2}{4}$ | م $\frac{3}{4}$ | م $\frac{2}{4}$ | م

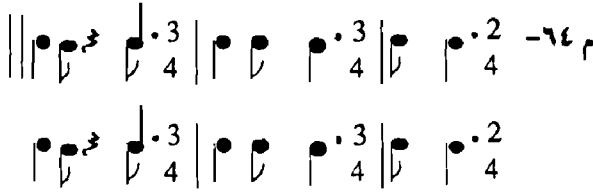
وان ما يخشى أن العروضيين قد احتاروا ببعض الأبيات ما يصنعون بها، فأقحموها على أوزان غير واضحة المعالم لهم لجدتها النسبية. وتجدر الإشارة مرة أخرى إلى الحذر من الاعتماد على بيت واحد فقط لاستخراج قاعدة أو تأكيد زحاف (تغير ايقاعي). أمّا وزن البيت (م-٦٣) فيطابق وزن المجتث وليس المضارع.

٥- القفلة: للمضارع قفلة واحدة وهي: (م $\frac{3}{4}$ | م)، وهي قفلة ذكرية، وتستقر على الزمن الأول حامل النبر من المقياس الثلاثي.

ب- المقتضب:

١- أنشد رجل بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم الأبيات التالية (النايلسي، المورد، ص ١٠١):

أَقْبَلْتُ فَلَا حُ لَهَا عَارِضَانِ كَالسَّبَّحِ
أَدْبَرْتُ فَقُلْتُ لَهَا وَالْفُؤَادُ فِي وَهَجِ
هَلْ عَلَيَّ وَنَحْكُمَا إِنَّ لَهَوْتُ مِنْ حَرَجِ

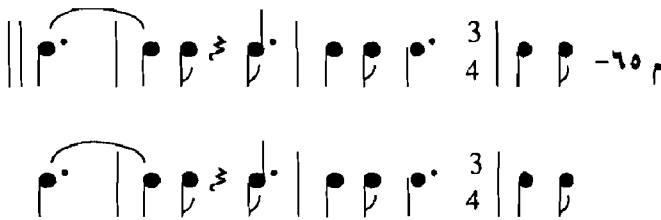


٢- وزنه: يتكون وزن المقتضب من المقاييس التالية: $\left(\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4} \right)$ وهي

نفس مقاييس المضارع، ولكن ترتيبها مختلف. ولعل الخليل سمع قفلة هذا الوزن بالشكل $\left(\frac{4}{4} \text{ ثم } م م \right)$ مما دعاه إلى ضمة لدائرة المجتلب.

٣- يبدأ هذا الوزن بالزمن الأول من المقياس الثنائي المنبور. وهناك أبيات نسبها العروضيون للمقتضب وليست منه كالبيت التالي (التبريزي، ص ١٦٨) والذي سبق ونسبناه لوزن آخر (أنظر م ٥٨ والتعقيب بعده):

يَقُولُونَ لَا بَعْدُوا وَهُمْ يَدْفِنُونَهُمْ



ج- الہجرت:

١- بيته: وهو من شعر محمد بن أبي محمد (الأغاني، ج ٢٠، ص ٢١٥)

أَنْتَ امْرُؤٌ لَكَ شَأْنٌ فِيمَا أَرَى غَيْرَ شَأْنِي
صَرَخَ بِمَا عِنْدَهُ أَكْنِي أَكْفُ عَنْكَ لِسَانِي
حَسْبِي أَسَاتُ فَهَلَا مَمْنَنْتَ بِالْغُفْرَانِ

[illegible][illegible]

٢- بدايته: يبدأ هذا الوزن بزمان تمهيدي يقع على الزمن الثاني الضعيف من المقياس الثنائي $\left(\frac{2}{4}\right)$. وبما ان المقياس الثنائي يتكون من الصيغة (م م) التي يمكن استبدالها بالشكل (م م)، فان الوزن قد يبدأ بذات السن بدلاً من السوداء.

٣- وزنه: يتركب وزن المجتث من المقاييس التالية: $\left(\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4}\right)$ ولذلك فهو على قرابة بالمضارع والمقتضب.

٤- التغيرات الايقاعية: لا يخرج الجثث عن قواعد الاستبدال السابقة، ففيه يمكن تحول الصيغة (م م) إلى (م م)، وتحول الصيغة (م م) إلى (م م).

٥- قفلته: للمجتث قفلتان وهما:

آ- $(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$ ، وتنوعها ينشأ عند استبدال

الصيغة $(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$ فتصبح القفلة $(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$ أو

$(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$ إذا استبدلت الصيغة $(\text{م} \text{م})$ بالشكل

$(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$.

ب- $(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$ وهذه القفلة تقليد للقفلة التامة،

وتستخدم بها الجامحة (Synkope).

د- مجزوء الخفيف:

١- بيته: يروي التبريزي البيت التالي (الوافي، ص ١٥٦):

لَبِثَ شِعْرِي مَاذَا تَرَى أُمُّ عَمْرِو فِي أَمْرًا

م ٦٨- $(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$

٢- وزنه: يتكون وزنه من المقاييس التالية: $\left(\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4} \right)$. ولذلك لا يمكن

ضمه لدائرة المنسرح، والخفيف، والسريع التي تتكون أوزانها من أربعة مقاييس.

٣- بدايته: يبدأ مع بداية الوزن الثلاثي بالسوداء المنقططة المنبورة.

٤- التغيرات الإيقاعية: يمكن تحول الصيغة $(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$ إلى الشكل

$(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$ وكذلك تحول الصيغة $(\text{م} \text{م})$ إلى الشكل $(\text{م}^3_4 | \text{م} \text{م} \text{م}^2_4)$.

٥- القفلة: قفلته أنثوية، وهي ثلاثة الوزن الثلاثي.

ويجدر التنويه بأن هذه الأوزان لم تكن قد نضجت واستقرت في العصر الجاهلي، ولكن إيرادها في هذه الدراسة ضروري لاعطاء فكرة شاملة عن الاوزان العربية عموماً.

سابعاً: وزن مركب من مقياسين رباعيين وواحد ثنائي $\left(\frac{2}{4} + \frac{4}{4} + \frac{4}{4}\right)$:
لقد سبق وأشير لهذا الوزن عند التطرق لوزن "الكامل".

ثامناً: وزن مكون من المقاييس التالية $\left(\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{4}{4}\right)$ **وهو ينسب للمديد:**

يقول امرؤ القيس (ديوانه، ص ٧٦):

رَأْسُهُ مِنْ رِيَشٍ نَاهِضَةٍ ثُمَّ أَمْنَاهُ عَلَى حُجْرَةٍ

م ٦٩- $\frac{4}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{3}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{4}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{4}{4} \cdot 0$

$\frac{4}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{3}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{4}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{4}{4} \cdot 0$

ويورد التبريزي البيت التالي (الوافي، ص ٥٢):

رُبُّ نَارِيَتْ أَرْمُقَهَا تُقْضِمُ الْهِنْدِيَّ وَالْعَارَا

م ٧٠- $\frac{4}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{3}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{4}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{4}{4} \cdot 0$

$\frac{4}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{3}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{4}{4} \cdot 0$ م م م $\frac{4}{4} \cdot 0$

ونلاحظ ان وزنهما يختلف عن وزن المديد الذي يستخدم المقاييس التالية:

$$\left(\frac{4}{4} + \frac{3}{4} + \frac{4}{4} \right) . \text{ ولسوف يأتي تفصيله لاحقاً عند مناقشة "المديد الأصل"}$$

قاسماً: أوزان تتكون من المقاييس التالية $\left(\frac{3}{4} + \frac{4}{4} + \frac{4}{4} \right) :$

وهي ثلاثة أوزان جاهلية أصيلة، وقد ألحقها العروضيون بالبحور التالية:

١- المديد الأصل:

١- بيته: يقول عدى بن ربيعة (المهلل) البيتين التاليين (الأغاني، ج ٥، ص ٥٠):

يَا بَكْرُ أَنْشِرُوا لِي كُلِّبَا يَا بَكْرُ أَيْنَ أَيْنَ الْقَرَارُ
يَا بَكْرُ فَاظْعَنُوا أَوْ فَحَلُّوا صرَّحَ الشَّرُّ وَيَانَ السَّرَّارُ

$$م١٧١ - \left(\frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) \left| \left(\frac{3}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) \right| \left(\frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) ||$$

$$\left(\frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) \left| \left(\frac{3}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) \right| \left(\frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right)$$

$$ب - \left(\frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) \left| \left(\frac{3}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) \right| \left(\frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) ||$$

$$\left(\frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) \left| \left(\frac{3}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right) \right| \left(\frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \cdot \frac{4}{4} \right)$$

٢- وزنه: يتركب وزن المديد من المقاييس التالية $\left(\frac{4}{4} + \frac{3}{4} + \frac{4}{4} \right)$. وتجدر

الإشارة إلى أن ليس لهذا الوزن من قرابة مع الطويل والبسيط والمديد

المحدث، وذلك لاختلاف الوزن. فان وزن المديد الأصل $\left(\begin{smallmatrix} 11 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$ ، بينما البحور المذكورة أعلاه من وزن $\left(\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$.

٣- بدايته: يبدأ بالسوداء المنقوطة، أي بداية الخانة التي تحمل النبر.

٤- التغيرات الايقاعية:

آ- يمكن استبدال الصيغة (م م) بالشكل (م م).

ب- يمكن استبدال الصيغة (م م) بالشكل (م م).

ولم تسمح الشاعرية العربية بتوالي ثلاثة متحركات. ولذلك فانه عندما

تأتي الصيغة الأساس بعد الصيغة (م م) يعتري الزحاف (التغير

الايقاعي) احدى الصيغتين فقط. وانظر في ذلك (م٧١ب) والبيت

التالى (التبريزي، ص ٥٥):

لَنْ يَزَالَ قَوْمُنَا مُخْصِبِينَ صَالِحِينَ، مَا اتَّقُوا، وَاسْتَقَامُوا

|| \dot{r} \dot{r} \dot{r} $\dot{r} \cdot \frac{4}{4}$ | \dot{r} \dot{r} $\dot{r} \cdot \frac{3}{4}$ | \dot{r} \dot{r} \dot{r} $\dot{r} \cdot \frac{4}{4}$ -vz r

٥- القفلة: تستقر قفلة المديد الأصل على رابعة المقياس الرباعي التي لا

تحمّل نبراً. فله اذن قفلة أنثوية. ولعل الشعراء استعاضوا عن ذلك

بالتفلة الذكرية حيث يتم الوقوف على ثلاثة المقياس الرباعي ومدها

بمقدار البيضاء (٩). وعلى هذا الأساس تكون قفلات المديد كالتالي:

آ- القفلة المستوفاة الأنثوية ($\frac{4}{4}$ م م م م) انظر (م ٧١-٧٢).

ب- القفلة الذكرية (م م م) ومثالها (م ٧٣) التالي:



وهو رؤية أخرى لبيت امرئ القيس الذي سبق وأخذ وزناً آخر في (م ٦٩) ولسوف يأتي تفصيل ذلك لاحقاً.

ج- القفلة التامة (م م م) وبها تتحول الصيغة الأساس إلى بيضاء.



وهذا الوزن عبارة عن رؤية أخرى للبيت الذي مطلع (ربُّ نارٍ أَرْمَقُها) والذي أخذ وزناً آخر في (م ٧٠) ولسوف يأتي تفصيله لاحقاً. وتأتي تنوعات القفلات حين تتحول الصيغة الأساس إلى الشكل (م م م) فقط.

يجدر التحفظ بشأن قفلتي المديد (ب-ج) والتفكر في صحة وزنهما. فقد تكون خَاتَمُهُمَا الأخيرة ذات مقياس ثلاثي وليس رباعياً. فإذا صح هذا التصور فإن ذلك يعني أننا بصدد وزن مختلف عن وزن المديد الأصيل الذي يتكون كما رأينا من المقاييس $\left(\frac{4}{4} + \frac{3}{4} + \frac{4}{4} \right)$. فالقفلة المعهودة في الغناء الشعبي القروي والبدوي، والتي أطلقنا عليها تساهلاً اسم "القفلة الثامنة"، تتطلب نبر البيضاء (٢) وإهمال السوداء (٣). والسوداء فيها، ذات أداء محمول (Portato) أو مقطوع (Staccato) فإذا كان الوزن رباعياً $\left(\frac{4}{4} \right)$ فإن احتمال ورود مقطع لفظي على الزمن الرابع كبير جداً، وهذا ما لا يحدث مطلقاً، وعلى الخصوص بين الشطرين أي حيث يتصل الشطران وحيث يجب تعبئة الوزن تماماً؛ هذا عدا بداية الوزن، حيث يفترض أن تحظى بزمان تمهيدي يُكْمِل الوزن، هذا إن لم يكتمل الوزن في القفلة. وتبعاً لذلك فإن بعض قصائد الجاهلية قد تكون نُسِبَت للمديد عِوَجاً. فقصيدة امرئ القيس التي مطلعها (ديوانه، ص ٧٥-٧٦):

رُبَّ رَامٍ مِنْ بَنِي ثُعَلٍ مُتَلَجِّ كَفَيْهِ فِي قُتْرَةٍ

وكذلك القصيدة التي عارضه بها يحيى بن المبادىء اليزيدي (ديوان امرئ القيس، ص ٧٦)؛ فهاتان القصيدتان تلتزمان الوزن نفسه إلى النهاية (م ٦٩)، ولكن إذا رضينا بفرضية العروضيين، وآمنا بحسهم الإيقاعي فإن الوزن يجب أن يعدل ليصبح مديدياً (م ٧٣-٧٤).

ولكن بما أن العروضيين لم يزنوا الشعر موسيقياً، بل اعتمدوا المقاطع اللفظية، وأن أعمال التحليل ضاعت ولم يبقَ لدينا ما يشير إلى حسه الإيقاعي الموسيقي بصدد مثل هذه الحالات، فإننا في هذه الحالة نستسلم لحسنا الإيقاعي الذي يدفعنا للتمسك

بالوزن المطروح في (م٦٩-٧٠) الواردين في الثامن من الأوزان. وندعم حسنًا بواقع وجود الحركة في آخر العروض، والقطع في القافية، اللذين يدعمان قصر الزمن ولا يصلحان للمد. ولأن العرب لم تستخدم السكتات بين الوزنين-أي بين المصراعين، أو بين عجز البيت وصدر البيت الذي يليه، والذي يؤكد الغناء البدوي-فإن وجود سكتة في نهاية الوزن (م٧٤) غير مقبول لدينا؛ والسكتة ضرورية لو كان المقياس رباعياً لِتَمَيُّزِ القفلة بقصر السواء كما أسلفنا. وهذا يبين اقحام العروضيين لهذا الوزن في المديد وهو ليس منه.

ب- الرمل الثاني:

- ١- بيته: ولقد سبق ذكره في المثال (م٤٠).
وترى الضبَّ خفيفاً ماهراً ثانياً بُرُتْنُهُ ما ينعِفِرُ
- ٢- وزنه: يتكون وزنه من مجموع المقاييس التالية $\left(\frac{3}{4} + \frac{4}{4} + \frac{4}{4} \right)$. ولقد تمت مناقشته عند الحديث عن وزن الرمل ذي الوزن الرباعي.
- ٣- بدايته: يبدأ كالرمل بالزمن الأول، حامل النبر من المقياس الرباعي.
- ٤- التغيرات الإيقاعية: تستبدل فيه الصيغة (م م) بالشكل (م م م) والصيغة (م م) بالشكل (م م م).
- ٥- القفلة: قفلته أنشوية، تقع على ثلاثة الوزن الثلاثي الخالية من النبر $\left(\frac{3}{4} \text{ م م م} \right)$.

ج- السريع ذو الوزن $\left(\frac{11}{4} \right)$:

لقد مر معنا عند الحديث في الأوزان الرباعية إشارة لوجود السريع الرباعي، وفي هذا المجال سنتناول النوعين معاً ونترك النوع الثالث من

السريع والذي يجمع المقاييس البسيطة الثلاثة في وزنه، لفئة الأوزان القادمة:

١١٧- بيت السريع $\left(\begin{smallmatrix} 11 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$ يقول النابغة: (ديوانه، ص ١١٧):

هذا غلامٌ حسنٌ وجهُهُ
مُستقبلُ الخير، سريعُ التَّمامِ



١ب- بيت السريع الرباعي: يقول صاحب العقد (ابن عبد ربه، ج ٥، ص ٤٨٩):

لَا يَدُّ مِنْهُ فَأُحْذَرُنْ وَإِنْ فِتْنُ



٢٢- وزن السريع $\left(\begin{smallmatrix} 11 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$: ينتمي هذا الوزن للفترة التي تجمع مقياسين رباعيين ومقياس واحد ثلاثي $\left(\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} + \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix} + \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$. ولذلك فهو يختلف عن أوزان السريع الأخرى.

٢ب- وزن السريع الرباعي: حسب ما نراه، فإن هذا الوزن لا يختلف عن الرجز مطلقاً. وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على اختلاط هذا الوزن على العروضيين فقط. وعليه فإن ما ينطبق على الرجز يجري عليه، ولا حاجة لمزيد من التفصيل.

- ٢- وزنه: يتكون وزن مخلع البسيط من $\left(\frac{4}{4} + \frac{4}{4} + \frac{3}{4}\right)$ أي ما يساوي $\left(\frac{11}{4}\right)$.
- ٣- بدايته: له بداية البسيط، أي يبدأ بسوداء واحدة لا تحمل نبراً وهي رابعة المقياس الرباعي، ولذلك يمكن أن تنقلب ذات سنّ، لان الصيغة $(\text{م} \text{ م})$ يمكن ان تتحول إلى الشكل $(\text{م}^- \text{ م})$ كما أسلفنا، والسوداء التمهيدية هنا ثانيتهما.
- ٤- التغيرات الايقاعية: وهي نفس التغيرات التي تعتري البحور الأخرى التي تنتمي لهذه الفئة.
- ٥- القفلة: له قفلتان، مستوفاة $\left(\frac{4}{4} \text{ م}^- \text{ م} \text{ م}\right)$ وثامة $\left(\frac{4}{4} \text{ م} \text{ م}\right)$ وكلاهما تستقران على الزمن الثالث من الوزن الرباعي حامل النبر. ويجدر أخذ تحولاتهما بالحسبان

عاشراً: المجتلب (أوزان تجتمع فيها المقاييس الثلاثة):

وهي ثلاثة أوزان تجتمع فيها المقاييس البسيطة الثلاثة $\left(\frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4}\right)$ ، ويكرر المقياس الثلاثي فيها جميعاً، بحيث يفصل المقياسين الآخرين عن بعضهما. ولا يمكن أن تأتي هذه البحور مجزوءة لأن وزنها يتغير.

١- الخفيف:

- ١- بيته: يقول الحارث بن حلزة اليشكري في معلقته (الشنقيطي، ص

: (122-121)

فَتَنَزَّلَتْ نَارُهَا مِنْ بَعِيدٍ
أَوْقَدَتْهَا بَيْنَ الْعَقِيقِ فَشَخَصَ
وَطَرَاكَ مِنْ خَلْفِهِنَّ طَرَاكُ

١٧٧م -



٢- وزنه: للخفيف وزن مركب من المقاييس التالية: $\left(\frac{4}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4} \right)$.

٣- بدايته: يبدأ الخفيف بأول زمن في الحقل ذو المقياس الثنائي، وهو يحمل النبر.

٤- التغيرات الإيقاعية: تراعى في هذا الوزن قواعد الاستبدال المألوفة في العصر الجاهلي وهي:

آ- استبدال الصيغة الأساس (م م) بالشكل (م م م م).

ب- استبدال الصيغة (م م) بالشكل (م م م).

ج- استبدال في القافية سيأتي شرحه لاحقاً.

٥- القفلة: للخفيف ثلاث قفلات هي:

آ- قفلة مستوفاة $\left(\frac{4}{4} \text{ م م م م} \right)$ ولها تنوع واحد نتيجة

استبدال الصيغة الأساس. وهذه القفلة أنثوية لأنها تستقر على رابعة المقياس $\left(\frac{4}{4} \right)$ التي لا تحمل نبراً.

ب- $\left(\frac{4}{4} \text{ م م م م} \right)$ قفلة ذكرية. ولعل منشدو الشعر آثروا

الاستقرار على المنبور، وهو هنا ثلاثة الوزن الرباعي، فأبدلوا
 الصيغة (م م) بالبيضاء (م). وفيما يلي مثال لها مأخوذ عن
 العقد الفريد (ابن عبد ربه، ج ٥، ص ٤٩١. وكذلك التبريزي،
 ص ١٥٥):

انْ قَدَرْتَا، يَوْمًا، عَلَى عَامِرٍ نَمْتَثِلُ، مِنْهُ، أَوْ نَدْعُهُ لَكُمْ

م ٧٨- $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \hline \end{array}$

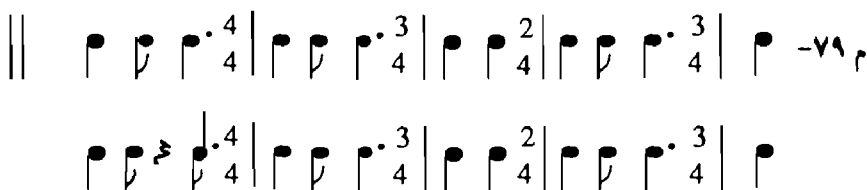
$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \text{م} & \text{م} & \text{م} & \text{م} \\ \hline \end{array}$

ج- قفلة تامّة (م م م ٤) كما هو بيّن في (م ٧٧ ج). وهذه
 القفلة ما هي الا تقليد للبدعة الجاهلية في القفلات (م م)،
 وهي هنا لا تكسر الوزن زمنياً، ولكن تزلق النبر من الوحدة
 الثالثة ليصبح على الوحدة الثانية الخالية من النبر عادة. وهذا ما
 يوسّم في الموسيقى "بالجامحة" (Synkope) ولقد رُصدت حالات
 شبيهة في وزني المتقارب والمجتث.

ب- المنسرح:

١- بيته: يورد ابن عبد ربه البيت التالي (العقد، ج ٥، ص ٤٩٠). وكذلك
 التبريزي، ص ١٤٦):

انْ اَبْنَ زَيْدٍ لَا زَالَ مُسْتَعْمِلًا لِلْخَيْرِ، يُفْشِي فِي مِصْرِهِ الْعُرْفَا



٢- وزنه: يتكون وزن المنسرح من اجتماع المقاييس الثلاثة حسب الترتيب

التالي $\left(\frac{4}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}\right)$.

٣- بدايته: يبدأ هذا الوزن بزمن تمهيدي بمقدار سوداء واحدة، وهي رابعة

المقياس الرباعي $\left(\frac{4}{4}\right)$ التي لا تحمل نبراً.

٤- التغيرات الإيقاعية:

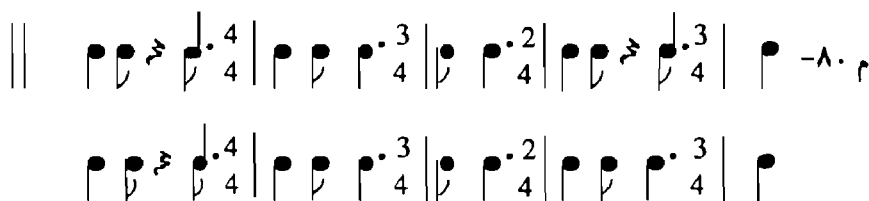
لقد تتبعنا هذا الوزن في عدة قصائد، منها ما هو محدث وللعديد من

الشعراء نذكر فيما يلي بعضهم:

الربيع بن ضُبَّع الفزاري (القالبي، الأمالي، ج٢، ص ١٨١) وله البيت

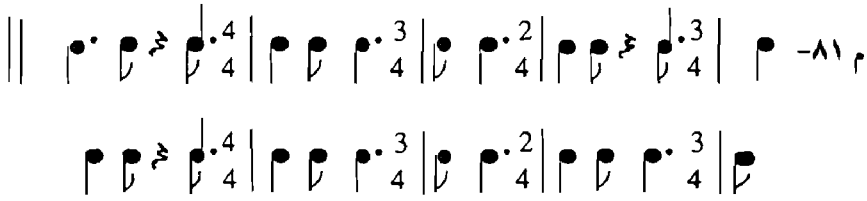
التالي:

أَقْفَرُ مِنْ مِيَّةِ الْجَرَبِ إِلَى الزَّجْـ يُنِ الْأَظْبَاءَ وَالْبَقْرَا



الأعشى وقصيدته التي مطلعها (ديوانه، ص ١٧٠-١٧١):

أَنْ مَحَلًّا، وَإِنْ مُرْتَحَلًا، وَأَنْ فِي السَّفَرِ مَا مَضَى مَهَلًا



امرؤ القيس (ديوانه، ص ٧٩-٨٠، ص ٧٩-٨٠، ص ١٤٢، ص ١٦١).

عبيد الله بن قيس الرقيات (الأغاني، ج ٤، ص ٣٤٩، ج ٥، ص ٦٩-٧٦).

يزيد بن الحكم الثقفى (الأغاني، ج ١٢، ص ٢٩٤).

حمزة بن بيز، (الأغاني، ج ١٦، ص ١٤٩-١٥٠).

عدي بن زيد (أغاني، ج ٢، ص ١٢١)، وفي الأغاني أيضاً قائمة طويلة من الشعراء الذين نظموا في هذا الوزن*.

ولقد التزمت القصائد والأبيات جميعها وزن المنسرح المثبت أعلاه.

وتغييراته الإيقاعية لا تخرج عما ألفناه من استبدال يطرأ على الصيغة

الأساس (م م) فتصبح (م م م م)، والصيغة (م م) فتصبح (م م م م).

٥- القفلة: للمنسرح قفلتان وهما:

آ- قفلة مستوفاة (م م م م م م م م) وتستقر على ثلاثة الوزن

الرباعي حاملة النبر. فهي قفلة ذكرية. والشعراء يستحبون

الإقفال بتنوعها التالي:

* لقد التبس الأمر على محققى كتاب الأغاني فأدرجوا بعض أبيات عبيد بن الأبرص وهي من مخلع البسيط ضمن المنسرح (الأغاني، ج ٢٣، ص ٤١٥). وأدرجت فيه أبيات لمجهول وهي من البسيط (ج ١، ص ٢٤٤).

(4/4) وهي بعينها المستحبة في البسيط

والمقتضب.

ب- القفلة التامة $(\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} \quad \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix})$ ، ومثالها البيت التالي (التبريزي،

ص ۱۴۹ :

ذَٰكَ وَقَدْ أَذْعَرَ الْوُحُوشَ بِصَدِّ
تِ الْحَدِّ، رَحِبَ لِبَانُهُ مُجْفِرٌ

[illegible]

جـ- السريع:

۱- بیتہ: يقول زبّان بن سيار الفزاري (ديوان الحادّره، ص ۳۶):

قَطْعُنَ مَا بَيْنَ الْحَمَى وَالْجَوْلَانِ

تُنْقِضُ أَيْدِيهَا نَقِيضَ الْعُقْبَانِ

|| $\begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix} 2 \\ 4 \end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix}$ |

3 2 3 4 4 4 4 4

٢- وزنه: ارتأينا ان نعرض موضوع وزن السريع بطريقة مختلفة لما في وزنه

من إثاره.

آ- قال زيان هذين البيتين في معرض هجائه للحادره، وكان هجاؤه سبباً في تلقيبه بالحادره. والطرافه تكمن في تضمين هذين البيتين بين بيتين آخرين من وزن المتقارب، وها هي الأبيات كاملة:

كَأَنَّكَ حَادِرَةٌ الْمُنْكَبِّينَ رَصْعَاءُ تَنْقِضُ فِي حَائِرِ
قَطْعَنَ مَا بَيْنَ الْحِمَى وَالْجَوْلَانِ
تَنْقِضُ أَيْدِيهَا نَقِیضَ الْعِقْبَانِ
عَجُوزُ ضَفَادِعَ مَحْجُوبَةٍ يَطُوفُ بِهَا وَلَدَةُ الْحَاضِرِ

بدلنا هذا الشعر على اتجاه فريد في شعر الجاهلية، وهو استخدام وزنين في قطعة إنشادية واحدة. ونستنتج من ذلك ان الشاعر قد انشد هذا الشعر بلحنين ووزنين متباينين ليناسب وزن الشعر المختلفين. ولذلك نعتقد بأن الشكل البنائي لهذه القطعة الشعرية هو: (آ-ب-ب-آ).

ب- ان اجتماع المقاييس الثلاثة في وزن السريع (م٨٣)، هو باعتقادنا الوزن الذي قصده الخليل فعلاً للسريع؛ فهو بهذه الصورة لعل صلة قوة بالمنسرح والخفيف. أما الأبيات الأخرى التي تناولناها في (تاسعاً، ج) فلا علاقة لها بالسريع. فاذا قنعنا بأن هذا هو الوزن الذي قصده بالخليل، فيعني ذلك أن وزنه كما أثبتناه أعلاه وجوباً. ووزنه بهذه الحالة يتكون من المقاييس التالية: $\left(\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{4}{4} \right)$.

ولكن الالتباس في هذا الوزن سهل اذا لم تُشِرِ القفلة (القافية) إلى حقيقة الوزن. والقافية هنا تأتي طويلة (لانّ) لتقنعنا بأن

صوت القرار في اللحن أو الوزن يمتد زمنا مساوياً للبيضاء (م).
والبيت التالي لا يؤكد هذه النهاية ويمكن التباسه بالرجز (العقد،
ج ٥، ص ٤٨٩).

يا صاحبي رَحلي أَقلاً عَذلي

م ١٨٤- | م ٤/٤ | م ٤/٤ | م ٤/٤ | م ٤/٤ | م ٣/٤ | م ٢/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ |

ب- م | م ٤/٤ | م ٤/٤ | م ٤/٤ | م ٤/٤ | م ٤/٤ | م ٤/٤ | م ٤/٤ |

فالوزن (م ١٨٤) يتفق مع وزن السريع بينما (م ٨٤ب)
فيوافق وزن الرّجّز. ولذلك يصعب أحياناً التوصل للوزن
من بيت واحد فقط. ولذلك التزمت العرب الوزن
والقافية.

٣- بدايته: يبدأ وزن السريع بزمان تمهيدي بمقدار وحدة زمنية واحدة (م)،
وتأتي على الزمن الثالث من المقياس الثلاثي التي لا تحمل نبراً.

٤- التغيرات الإيقاعية: لا تخرج تغييراته عن تحول الصيغة الأساس
(م م) إلى الشكل (م م)، والصيغة (م م) إلى الشكل
(م م).

٥- القفلة: له قفلة واحدة فقط وهي (م ٢/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤) وتنوعها الذي
قديأتي، قياساً، كالتالي (م ٢/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤). وتفسير هذه
القفلة يكمن في كون البداية غير مألوفة في الأوزان العربية، إذ أنها تقع

على ثالث زمن من المقياس الثلاثي؛ فلقد جرت العادة أن تكون الأزمنة التمهيدية المبتورة من المقياس الثلاثي بادئة بذات السن ومن ثم تأتي السوداء ثلاثة الوزن الثلاثي $(\text{م}^3 | \text{م} | \text{م}^-)$. فيما أن البداية لا تأتي على ذات السن، كما هي الحال في الطويل مثلاً $(\text{م}^4 | \text{م} | \text{م}^-)$ ، بل بال سوداء، فمعنى ذلك أن القفلة يجب أن تستقر على ذات السن، كما هو واضح في الشكل التالي لنفس الوزن:

$$\text{م}^{-84} | \text{م}^4 | \text{م} | \text{م} | \text{م}^3 | \text{م} | \text{م} | \text{م}^2 | \text{م} | \text{م}^3 | \text{م}^4$$

وبما أن المتحرك (ذات السن) لا يصلح للاستقرار، فهو قلق بسبب قصره، فإن العرب آلت ألا تقف على متحرك. وفي حالة السريع دُمِجَ المتحركُ بالمقطع الممدود الذي سبقه، وبذلك أصبحت مدة الصوت النهائي في القفلة بمقدار البيضاء $(\text{م}^2 | \text{م} | \text{م}^3)$. وهذا لا يتعارض مع فكرة تحوّل الصيغة $(\text{م} | \text{م}^-)$ إلى بيضاء (م) في القفلة، بل بالعكس يُكسِبُ القفلة نهاية ممدودة، منبورة، ومستقرة. وتدعم القافية المكونة من ثلاثة أحرف هذا الرأي وتؤكد. وفيما يلي مثال آخر لتثبيت القول (العقد، ج ٥، ص ٤٨٩. التبريزي، ص ١٤١) وهو من شعر العجاج:

يا صَاحَ مَا هَاجَكَ مِنْ رَنَعٍ خَالَ
يَنْضَحْنَ فِي حَافَاتِهِ بِالْأَبْوَالِ

١٨٥- م | م³/₄ | م²/₄ | م³/₄ | م⁴/₄ | م⁴/₄ | م

ب- م | م³/₄ | م²/₄ | م³/₄ | م⁴/₄ | م⁴/₄ | م

خاتمة:

لقد ورد في التوطئة تساؤل عن امكانية استبطان الأوزان الموسيقية من الشعر العربي؛ ولقد سعت هذه الدراسة إلى الاجابة عن هذا التساؤل بكل جهد وجد، مدعومة بالأمثلة المتوفرة، والتحليلات الممكنة، لتقف على حقيقة أوزان الشعر العربي، التي هي في حقيقة الأمر الأوزان الغنائية الجاهلية.

وإننا نأمل بأن نكون قد توصلنا إلى نتائج تفيد في رفق الجهود القيمة المبذولة لاعلاء مقام الموسيقى العربية وتبيان أصولها وركائزها. ولعلّ في هذا البحث فائدة عامة في عملية استقصاء العلاقة الأزلية بين الشعر والغناء، والبحث عن جذورها في أعماق الحضارات القديمة.

الفصل السادس

مجمهرة عبید بن الأبرص في الميزان الشعري الموسيقى

مدخل،

لقد اتخذ البعض من هذه القصيدة مدخلاً لاثبات احتواء القصيدة الجاهلية الواحدة لأكثر من وزن. فكمال أبو ديب يقول: "في فقرة سابقة لوحظ أن الشعر العربي التراثي في معظمه لم يلجأ الى ادخال وحدة ايقاعية (Q) في تشكّل يتألف من تكرار وحدة أخرى (M) عدداً من المرات. واقترح هناك أن هذه الظاهرة وجدت في قصائد جاهلية قليلة (مجمهرة عبيد بن الأبرص مثلاً) ونمت الى حد كبير في الشعر الأحادي" (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ١٧٥). ويعرض أبو أدب بعض أبيات المجرمة ويحللها بطريقته التي تُغفل علاقة الشعر العربي بالوزن الموسيقي الغنائي، ويقول أبو أدب بعد عرضه: "قصيدة عبيد تستغل الإمكانيات الايقاعية الممكنة في الشكل (٤/٤)، (٤/٣)، لا يهتم كثيراً أن نسمي البحر، الأهم ان نرى هذه القدرة العجيبة على خلق ايقاع مرهف تتشابه فيه عناصر ايقاعيه اساسية ذات قيم مختلفة بعض الشيء، ولكنها كلها تسهم في اغناء البنية الايقاعية، وتحول التلاحم النغمي الى فاعل حيوي شيق في نفسه، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط. ان عمل عبيد أول قصيدة من الشعر الحرّ في الشعر العربي" (أبو ديب، ص ٩٢).

ولقد نحا زهير محمد حسن نحو أبي ديب حيث قال: "وقد التزم عبيد بن الأبرص عن [عند] نظمه المعلقة بعشرة مقاطع أو أحد عشر مقطعاً للشطر الواحد، أي استخدم البحور الأول والثاني والثالث من الدائرة واستخدمها بحرية بحيث من الممكن أن يكون الشطران من نفس البحر أو أن يكون الشطر الأول من بحر والشطر الثاني من بحر آخر

وكمثال ذلك أن شطري مطلع المعلقة من البحر الأول وشطري البيت الثاني من البحر الثاني، أما الشطر الأول من البيت الثالث فيلتزم بالبحر الثاني خلافاً للشطر الثاني من نفس البيت والذي يرجع الى ترتيب البحر الأول والأمثلة أدناه تمثل جميع التشكلات الموجودة في المعلقة" (حسن، ص ١٣).

ومما يذكره عبد الله محمد الغذامي في هذا المضمار، وذلك بعد عرضه لبعض أبيات معلقة عبيد: "ونخرج من هذه الأبيات بأوزان شعرية سبعة في قصيدة واحدة..... ومن هذا العرض نرى مزج الشاعر للأوزان في قصيدته، ثم مغايرة طريقتة في الوزن لما قصده العروضيون من قواعد لأوزان الشعر.... فجاءت قصيدته مختلفة في ذلك كله، حتى أنه لم يمكن النظر في وزنها الا على أخذها شطراً شطراً، وليس على البيت كاملاً، اذ ان البيت يختلف وزنه من شطر لآخر" (الغذامي، ص ٨٥-٨٦).

فهل أتت مجمهرة عبيد متغيرة الوزن متعددة حقاً؟
سنحاول هنا استقصاء هذا التساؤل عبر تحليل وزني لمعلقة عبيد بن الأبرص بطريقة الوزن الشعري/ الموسيقي، آخذين بعين الاعتبار الروايات المختلفة.

ذِكْرُ عبيد بن الأبرص :

"عده بن سلام في الطبقة الرابعة وقرنه بطرفة بن عتبة التميمي. وعدي بن زيد العبادي". وقال: وعبيد بن الأبرص قديم الشهرة وشعره مضطرب ذاهب لا أعرف له الا قوله:

أَقَرَّ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْقُطَبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ

وقال: ولا أدري ما بعد ذلك. وقال الجاحظ ان عبيدا وطرفة دون ما يُقال عنهما، ان كان شعرهما ما في يد الناس فقط. وقد أشار أبو العلاء المعري الى اختلال بانيته بقوله:

وَقَدْ يَخْطِئُ الرَّأْيَ امْرُؤٌ وَهُوَ حَازِمٌ كَمَا اخْتَلَّ فِي وَزْنِ الْقَرِيضِ عَبِيدُ

(الشنقيطي، ص ٥٦).

وفي هذا المعنى يقول ابن قتيبة: "..... وان كان ما يروى من الغناء لهما [طرفه وعبيد] فليسا يستحقان مكانهما على أفواه الرواة. ونرى أن غيرهما سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر، وكانا أقدم الفحول فلعل ذلك لذلك، فلما قلّ كلامهما حُمل عليهما حمل كثير" (ابن قتيبة، ص ١٨٥، هامش ٤). ويجدر أن نلاحظ وصفه شعرهما بالغناء.

ويوضع عبيد، إذن، في مرتبة عالية بين الشعراء القدامى، ولقد نالت قصيدته البائية شهرة وسيرورة بين العرب حتى العصر الحالي. ومهما قيل في شعر عبيد من تقصير، فهو لدينا غير مقنع؛ واحتمال تشويه شعره من قبل الرواة، لقدمه، منطقي بنظرنا، لاسيما وأن عرب الجاهلية تناقلوا أشعارهم مشافهة، ولم تدون أشعار عبيد إلا في العصر العباسي في حوالي مائتين للهجرة (نصار، ص ١٨-٢٢).

تجدر الإشارة الى كون عبيد من سادة بني أسد وفرسانهم (بستاني، ص ٥). ومن الروايات التي تحكي بعض آثار عبيد وتتطرق لأحداث قومه مع حجر أبي امرئ القيس، وقتله -أي عبيد- من قبل المنذر بن ماء السماء، نستدل على ولاء ابن الأبرص لقواعد المجتمع الجاهلي وقِيمِهِ لم يخرج عنهما كما فعل طرفة أو امرؤ القيس، فهو ملتزم بالأصول المتبعة، وهذا يوحي لنا التزامه بالمتوارث من الشعر والوزن، "والشاعر الجاهلي كان مسكوناً بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطابقاً لما في نفس السامع.... لكن هذا الذي في نفس السامع ليس الا المشترك العام، وليس فهمه الا انعكاساً للذوق الشائع العام" (أدونيس، ص ٢٢)؛ ولعل في هذا تكمن شهرة عبيد بن الأبرص وعلو مكانته.

مجمهرة عبيد بن الأبرص:

تعتبر هذه القصيدة احدى المعلقات السبع (ابن قتيبة، ص ٢٦٨)، وعند التبريزي احدى القصائد العشر. ولم تحدد المراجع الظروف التي قيلت بها هذه القصيدة، ولكن يظن أنها قيلت بعد احدى غارات الأعرج ملك غسان على بني أسد (نصار، ص ٩، القصيدة الخامسة). وهي مما أطلق عليه "مخلع أو مجزوء البسيط" ولم ترو العرب في الجاهلية بهذا البحر الا قصيدة أخرى لامرئ القيس مطلعها "

عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سِجَالُ كَأَنَّ مِنْ شَأْنَيْهِمَا أَوْشَالُ

ويبدو أنه أصاب معلقة عبيد الكثير من التصحيف، فوصلت متعددة الروايات، وبعضها مضطرب الوزن. ونحن لا نحمل عبيدا حال مجهرته، لأنه كان شاعر بني أسد بلا منازع، وبقي فضله في قومه حتى قُتل (بستاني، ص ٢٠)، وعُلِّقَت قصيدته هذه على الكعبة لما لها من مكانة رفيعة عند عرب الجاهلية الذين حرصوا على تناقل شعر عبيد وتناوله. وهم قدروا عبيدا وفهموه، ولم يُنْفَرَم اختلال في شعره، ولو كان هناك أي خلل لسقط شعره فوراً ولما حظي بمثل تلك الشهرة. ولكننا نُحْمَل الرواة ما أصاب شعره من اضطراب في الوزن، اذ أن عبيد بن الأبرص فهم بجلاء قوانين الشعر وأسسها، ولم يخرج عنها وهذا ما توحى به حياته وأخباره؛ ولسوف نتأكد من ذلك بعد تحليل وزن معلقته ومناقشتها. أما تعليل كثرة الزحافات والعلل بحداثه عمر الشعر في عصر عبيد (نصار، ص ٩، القصيدة الخامسة) فغير مقبول لدينا، لأن اقتصار عمر الشعر العربي لعهد عبيد ينفي وجود حضارات قديمة في شبه الجزيرة العربية ويفشي علاتها بحضارات شمال شبه الجزيرة، العربية المنشأ، السامية الأصل؛ وحيث ترعرع الشعر ونما، ولعل عصر عبيد وامرئ القيس عهد نضوج الشعر العربي واستقراره.

تحليل مجمهرة عبيد بن الأبرص:

لقد وردت روايات هذه القصيدة المختلفة في كتب منها شرح الشنقيطي، والديوان من تحقيق حسين نصار وآخر من اصدار دار صادر؛ واعتمد هؤلاء على الخطيب التبريزي ومحمد بن خطاب وكتاب شعراء النصرانية وغيرها وذلك لتحديد الروايات المختلفة. وقد وردت بعض أبيات القصيدة عند ابن قتيبة أيضاً. وتجدر الإشارة الى أن ترتيب الأبيات قد يختلف في المراجع، ولذلك استقر رأينا أن نتبع ترتيب الشنقيطي لها كرواية أولى ثم نورد الروايات الأخرى ومن ثم نناقشها^(*). ولسوف نورد الأبيات كلها، محللين وزنها، بغية الاحاطة بمجمل القصيدة حتى التي لم تُرو إلا رواية واحدة.

وزن القصيدة من مجزوء البسيط، وهذا يعني أن الشطرة تزن بالميزان الشعري/الموسيقى الايقاع التالي (م | 3/4 + 4/4 + 4/4) وهذه صورته بالرموز الموسيقية:



ونلاحظ أن الوزن يبدأ بصوت تمهيدي بمقدار سوداء واحدة (م) ولذلك أتت آخر خانة فاقدة لآخر سوداء وهي التي سيبدأ بها ايقاع العجز من البيت. ولقد فصلنا الحقل بخطوط عمودية مفردة، وفصلنا الشطرين بخطين وهما لا يعتبران خطي خانة. أما تعديلات الوزن فلا تخرج عما سبق وأوضحناه في أسس وزن الشعر.

(*) سنستخدم المختصرات التالية للمراجع: (ش) للشنقيطي، (ق) لابن قتيبة، (ص) لدار صادر، (ن) لحسين نصار، (ت) للتبريزي، (خ) لابن خطاب، (ر) لشعراء النصرانية، وعند عودة أحد المراجع إلى مرجع آخر نضع المختصرين مع حرف (عن)، مثل: الشنقيطي عن التبريزي، تأتي (ش عن ت).

الأبيات:

١- أَفْقَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْقُطَبِيَّاتُ فَالذُّنُوبُ

تجدر الإشارة الى التعديلات التي طرأت على الوزن بغية الايضاح. ففي الحانة الأولى تحوكت الصيغة الأساس (م م) الى الشكل (م م م)، كما تحوّل العروض والضرب الى القفلة التامة (م م) بحيث استبدلت الصيغة الأساس (م م م) بالبضاء (م) ولا تخرج هذه التعديلات عن أسس وزن الشعر العربي. والبيت صحيح الوزن ومتفق عليه.

۲- فَرَاكِسُ، فَتْعِيلَات فَذَاتِ فَرْقَيْنِ فَالْقَلِيبُ

(ش، ن، ص، ت)

۳- فَعَرَدَةُ فَقَفَا حَبْرٌ
لَيْسَ بِهَا مِنْهُمْ عَرَبٌ

(ش، ن، ص، ت)

للبيتين نفس الوزن ومتفق عليهما ، بالرغم من ورود ثُعالبات بدلاً من "ثُعيلبات" في البيت (٢) وورود "فَقْرَدَةٌ" فقفا عِبرٌ (ش عن خ) بدلاً من صدر البيت (٣). وهذا الاختلاف لا يبين الوزن.

تتحول الصيغة الأساس في الخانة الثانية الى الشكل $(\bar{m} \bar{m})$ ، بينما تتحول الصيغة الثانية $(m \bar{m})$ الى الشكل $(m \bar{m})$ ، وفي القفلة تنقلب الصيغة الأساس الى البيضاء.

٤٤- وَيَذْكُرُ مِنْهُمْ "وَحُوشًا" وَغَيَّرَ حَالَهَا الْخُطُوبُ

(ش) و (ص عن ر) (۲۰)

(ت)

٤ب- ويدلت من أهلها وحوشاً

(ش عن خ) (ص عن ابن کناسه)

٤- ان بدلت من أهلها وحمشاً

(ص)

٤د- ان بدگت اهلها، وحوشاً

[illegible][illegible][illegible]

(*) عند سردنا للروايات المختلفة يبقى نص الشعر كما هو في الرواية السابقة وتنسخ الكلمة الجديدة الكلمة السابقة فقط وتحل محلها، وبذلك يتضح الفرق بين الروايات.

ان وزن كل من (أ، د) صحيح وتعديلاته لا تخرج عن قواعد وزن الشعر العربي. أما (أب-ج) فيزيد صدره مقطعاً لفظياً وهو "من" بينما يبقى العجز كما هو. والشرط الأول في (أب-ج) من الرجز بسبب وجود "من" فلو حذفت كما هو الحال في (أد) لصحّ الوزن؛ ولعلها-ان وردت فعلاً في الأصل-أدغمت انشاداً بما بعدها وأصبحت "مَنْهَلِهَا" أو "مَهْلِهَا"، أسوة بما نراه عند شعراء آخرين كعنتره حين يقول: **وَالنَّادِرَيْنِ أَذَا لَمْ الْقَهْمَا دَمِي**، فان الوزن لا يصح الا اذا لفظت "لَمَلَقْهُمَا" بدلاً من "لَمْ أَلْقَهُمَا". ولعل السبب في التباس الأمر على الرواة يكمن في كون الرجز أيسر على اللسان وأسير بين الناس فاختلط الأمر عليهم ومالوا عن الأصل الى السهل. وعليه فان هذا البيت صحيح الوزن في روايتين على الأقل.

هـ أ- أرضٌ توارثها الجدوبُ فكلُّ مَنْ حُلها مَحروبُ (ش)

۵ ب- شعوبُ (ت) و (ص) و (ن)

٥٥ ج - مَسْلُوب

(ش: دون نسبة الأحد)

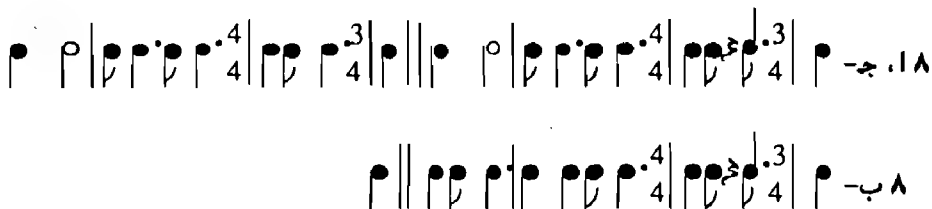
إن جميع الرويات هنا صحيحة.

١٦- إِمَّا قَتِيلًا وَإِمَّا هَلَكًا وَالشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ (ش)

ب۔ ہالکا (ن) و (ص) و (ش عن ت)

ج- إِمَّا قَتِيلٌ وَإِمَّا هَالِكٌ (ت) (ص غير مسند)

د- إِمَّا قَتِيلٌ أَوْ شَيْبٌ فُودٍ (ش عن خ)

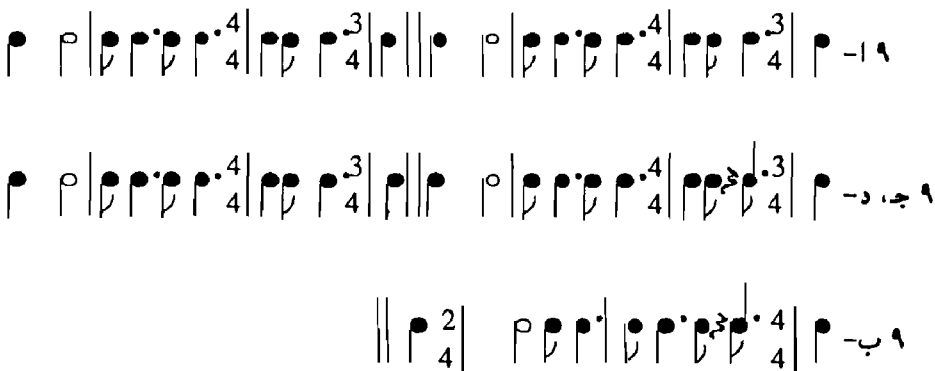


الروايات الثلاثة صحيحة، وقفلة (ب) أصيلة وتماثل قفلة (٦ب-ج).

٩٩- أَوْ فَلَجٌ وَأَدِ بَيْطُنِ أَرْضٍ لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيبٌ (ش)
ب- أَوْ فَلَجٌ بَيْطُنِ وَادٍ للماءِ من تحته قَسِيبٌ

(ت) و (ش عن خ)

ج- أو فَلَجْ مَا بِيْطُنِ وَاِدِ للماءِ مِنْ بَيْنِهِ سَكُوبُ (ص)
د- أو فَلَجْ مَا بِيْطُنِ وَاِدِ للماءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيْب (ن)



ان وزن الروايات (آ،ج،د) صحيح ولا يخرج عن أسس الوزن الشعري/الموسيقى. أما (ب). فمختلفة الوزن، ووجود (ما) في (ج-د) يؤكد بطلان الرواية(ب).

لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهَا سَكُوبٌ (ش) و(ت)

(ش عن الأزهرى)

للماء من تحته سكوپ (ن)

للماء من تحته قَسِيبُ (ص)

|| ♯²₄ | ♯ ♯ ♯⁴ | ♯ ♯ ♯ ♯⁴ | ♯ - ♭ ۱.

١١- تَصْبُو وَأَنْتَى لَكَ التَّصَابِي

175

فَلَا بَدِيُّ وَلَا عَجِيبُ (ش)

(ش عن خ)

فلا بدیٰ (ت) (ن)

فلا بدیء ولا عجبُ

هـ- ان تکن حالت و حال منها أهلها

فلا بدیٰ ولا عجبُ

و- ان تك حالت وحوّل أهلها

فلا بدیء ولا عجبُ (ص)

Musical notation for measures 1 through 4 of Example 6-10. The notation is written on a single staff with a treble clef. Measure 1 has a 3/4 time signature and contains two eighth notes. Measure 2 contains four quarter notes. Measure 3 has a 4/4 time signature and contains a half note followed by a dotted half note. Measure 4 has a 3/4 time signature and contains a quarter note followed by a dotted half note.

3
4

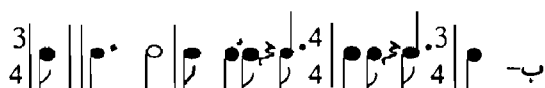
3
4

فميل الى الاعتقاد بأن رواية (آ) و(ب) متماثلتان، واشباع ضمة العين في "أَجْمَعُهُمَا" ضرورة، وتُذكر بقول عنتره:

يَنْبَاعُ مِنْ ذَفْرَى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ زِيَاةٍ مِثْلَ الْفَنِيْقِ الْمَكْدُمِ

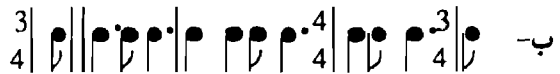
فلقد أشبع فتحة الباء في "يَنْبَغُ" ليقيم الوزن خارجاً بذلك عن المألوف. والروايتان على ذلك صحيحتان (حمام، أبحاث اليرموك). أما (ج) فصحيحة الوزن أيضاً، ونعتقد بأن (د، هـ) ما هما إلا تحويرين فاشلين لها. ففي (د) تزيد بداية البيت بمقدار مقياس ثلاثي على أن تلحق كلمة "أهلها" بالصدر، وبذلك يأتي العجز صحيحاً ومثالاً لباقي الروايات. أما (هـ) فتزيد الخلل باضافة نون "تكن". لكن (و) فصحيحة الوزن وذلك بوصل همزة "أهلها" فتقرأ (وَحَوَّلَهَا)، وكما هي الحال في قول عنتره: والناذرين اذا لم القهما دمي، اذ تُقرأ "لَمَلَقَهُمَا" وبذلك يصح الوزن. وعليه فان أربع روايات من ستة صحيحة الوزن.

١٣ آ- أُولَئِكَ أَقْفَرُ مِنْهَا جَوْهَا
ب- أُولَئِكَ أَقْفَرُ سَاكِنُوهَا
ج- أُولَئِكَ قَدْ أَقْفَرُ مِنْهَا جَوْهَا
وعادها المخلُ والجذوبُ (ن، ص، ش)
(ش عن خ)
(ت)



ان كلا الروایتین (آ، ب) صحیحتا الوزن؛ وزيادة "قد" في (ج) أدى الى انقلاب الصدر الى الرجز، وعلة ذلك فيما سبق وذكرنا. والفرق بين (آ) و(ب) يكمن في قفلة الصدر (العروض) حيث تكون قفلة (آ) أصلية (م م م ||) بينما قفلة (ب) تامة (م م).

۱۴- فَكُلْ ذِي نِعْمَةٍ مَخْلُوسٌ
ب- مخلوسها



١٥- وَاَكْلَ ذِي اِبِلٍ مَّوْرُوْثٌ	وَاَكْلَ ذِي سَلَبٍ مَّسْلُوْبٌ
ب- مَّوْرُوْثُهَا	(ش)، (ص)، (ن عن المجمهرة)
ج- مَّوْرُوْثُهَا	(ت، خ)
	(ابن قتيبة) (ن)



إن الروايات الثلاث صحيحة الوزن، والفرق بينها يكمن في قفلات العروض.
أما قفلة (آ)، (ج) فمعهودتان، ولهما مثيل في (١٤-ب)، بينهما قفلة (١٥-ب)
فلا تخرج عن كونها تعديلاً معروفاً للصيغة (م م) الى الشكل (م م م)
المشار اليه في أسس وزن الشعر العربي.

١٦- وَكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يُؤُوبُ
وَعَائِبُ الْمَوْتِ لَا يُؤُوبُ

وزن البيت لا غبار عليه، ومتفق عليه من الرواة جميعها

١٧٢- أَعَاقِرُ مِثْلَ ذَاتِ رَحِمٍ أَوْ غَانَمٌ مِثْلَ مَنْ يَخِيبُ
ب- ولد أم غانم (ش)، (ن)، (ص) (ت)
(ابن قتيبة)

- 17

للروایتین نفس الوزن وهو صحيح.

١٨آ- مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ يَحْرُمُوهُ
ب- من يسأل الناس

وَسَأَلِ اللَّهَ لَا يَخِيبُ (ش) (ن) (ت)
(ص)، (ن عن الديوان)

١٨- م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م

ب- م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م

يقال إن هذا البيت ليزيد بن ضبة الثقفى (ش عن ابن الأعرابي)؛ وقد تكون بعض أبيات هذه القصيدة، ذات الصبغة الإسلامية، موضوعة من قبل شعراء متأخرين (ن عن ليال).

ويذكر المعري هذا البيت بالذات في رسالة الغفران (المعري، ص ٤٨). أمّا وزن البيت فصحيح، وإن اختلفت المراجع في ترتيبه بين أبيات القصيدة.

١٩- آ- باللهِ يُدْرِكُ كُلُّ خَيْرٍ وَالْقَوْلُ فِي بَعْضِهِ تَلْغِيبُ

(ش) و(ن) و(ص) و(ت)

ب- والقول في بعضه تلبيب (ش عن خ)

١٩- م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م

يمكن القول في هذا البيت مثل ما قيل في البيت السابق وينسب ليزيد بن ضبة (ن). وزنه صحيح لاغبار عليه.

٢- واللّه ليس له شريك عَلَامٌ مَا أَخَفَّتِ الْقُلُوبُ (ن)، (ش) (ت)

أصول القريض، وحكمه في عبید بدلًا بوضوح على عدم اختلال الوزن في هذه المعلقة (الأصفهاني، ج ٢، ص ١٣٩، ج ١٧، ص ١٥٥).

٢٢- لَا يَعْظُ النَّاسُ مَنْ لَا يَعْظُ الدهرُ وَلَا يَنْفَعُ التَّلْبِيبُ

(ش) و (ن) (ت)

(ص)

ب۔ مَنْ لَمْ يَعِظْ

(ابن قتيبة)

22

جـ- من لم يعظه الد

[illegible]

زيادة هاء "يَعِظُهُ" في (ج) كَسَرَ الوزن، ولكننا نأخذ بالروایتين (آ-ب) حيث يصحُّ الوزن.

وَكَمْ يُصِيرُنْ شَائِنًا حَبِيبُ (ش)

٢٣- الأسجيات ما القلوبُ

يَصِيرُنْ شَانِنَا (ص) (ت)

—۲—

الأَسْجِيَاتُ وَالْقُلُوبُ (ن)

جاء - لا ينفع اللبُّ عن تعلم

ویرجعن شائناً حیب

۲- فقد يَعُودَنَّ حَبِيبَا شَانِيءُ

م م | م م م م⁴ | م م م³ | م م² | م | م م | م م م م⁴ | م م م³ | م

م م | م م م م⁴ | م م م م⁴ | م | م م | م م م م⁴ | م م م³ | م - ب

م م | م م م م⁴ | م م م³ | م | م م | م م م م⁴ | م م م³ | م - ج١

م م | م م م م⁴ | م م م³ | م | م م | م م م م⁴ | م م م³ | م - ج٢

وجود الاستثناء في (آ-ب) يستدعي ما يوجب وجوده، ولا يظهر التعليل إلا في رواية (ج) وهي الصحيحة وزنا والمنطقية معنى. وكما هو واضح، فإن في عَرُوضِيَّ كُلِّ من (أ-ب) تصريح قد يوحى بأنهما كانا في الأصل قافيتين كما هو حال (ج). وفي هذه الظواهر ما قد يدعم صحة الرواية (ج) وتفضيلها. وإضافة لما سبق، فإن وجود "وَكَمْ" تسبَّب في كسر الوزن، وليس لوجودها مبرر، إذ يمكن ربط الشطرين باسقاطها ويقولنا "تُصَيِّرُنْ" بالتاء بدلاً من الياء، ولا يمكن لشاعر فحل مثل عبيد، وفي حقبة التاريخية، أن يكسر الوزن في سبيل تركيب لغوي ركيك.

وَلَا تَقُلْ إِنِّي غَرِيبٌ (ش)

(ن) و (ص) (ت)

(ابن قتيبه)

آ٢٤- سَاعِدْ بِأَرْضٍ إِنْ كُنْتَ فِيهَا

ب- بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا

ج- سَاعِفْ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا

وَصَاحِبِي بَادِنُ خُبُوبُ

$\dot{r} \cdot \dot{r} \mid \dot{r} \dot{r} \cdot \dot{r} \cdot \frac{4}{4} \mid \dot{r} \dot{r} \cdot \frac{3}{4} \mid \dot{r} \parallel \dot{r} \cdot \dot{r} \mid \dot{r} \dot{r} \cdot \dot{r} \cdot \frac{4}{4} \mid \dot{r} \dot{r} \cdot \frac{3}{4} \mid \dot{r} - \dot{r}$

٣٠- غَيْرَانَهُ مُوجِدٌ فَقَارُهَا

ب- عَيْرَانَّةُ أَجْدُ فَقَارُهَا

ج- عَيْرَانَهُ مُضَبَّرٌ فَقَارُهَا

[illegible]

3
4

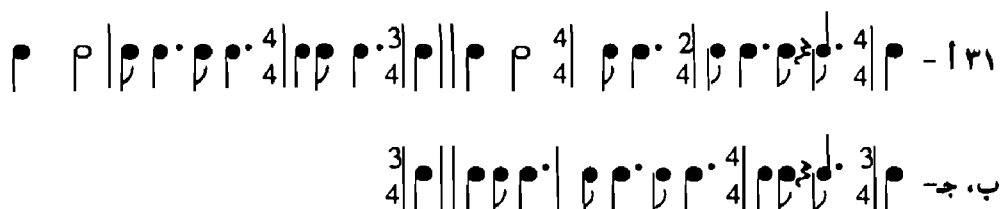
أما (ج) فغير موزونة بحالتها الموجودة، ولكن لو سَكُنَتْ ضاد "مُضَبَّر" وخَفُفَتْ باؤها،

لصح الوزن.

۳۱- آخلف بازلاً سَدیسُ

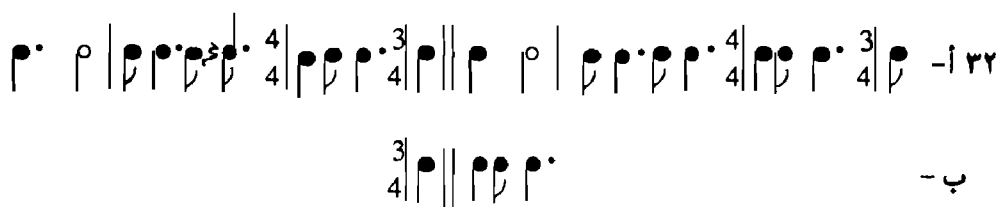
ب۔ اَخْلَفَ مَا بَاذِلًا سَدِيسُهَا

ج۔ مُخْلَفٌ مَا بَازِلًا سَدِيسُهَا



يسقط اسم الموصول (ما) في (آ) فيختلُّ الوزن، أمَّا (ب،ج) فصحيحتان وزنياً. ولا يعقل أن يُحرك عبيدُ ياء "هيّ" فيكسر الوزن، لا سيما وأن الغناء سيَجْبِرُه على الالتزام بالوزن لا محالة (انظر رواية التبريزي).

٣٢- آ- كَانَهَا مِنْ حَمِيرٍ غَابِ
 جَوْنٌ بِصَفْحَتِهِ نُدُوبٌ
 (ش) (ش عن خ) (ص) (ن)
 حمير عاناتِ ب-
 (ت)



الروایتان صحیحتا الوزن، بالرغم من كتابة ألفِ "عاناتٍ" التي نعتقد بأنها لم تنشأ فعلاً إلا "عانة" (ن عن همل) التي تدل على الجمع أيضاً كما وردت في بيت الخطيبه حين يقول:

قَبِينَا هُمَا عَنَّتْ عَلَى الْبُعْدِ عَانُهُ

أَوْ شَبَبُ يَرْتَعِي الرُّخَامَى	تَلَطُّهُ شَمَالُ هُبُوبُ (ش)
ب-	تَلَفُّهُ (ت)
ج- أَوْ شَبَبُ يَحْفَرُ	(ص)
د- يَحْتَفِرُ	(ن)

٣٣ أ، ب، ج-



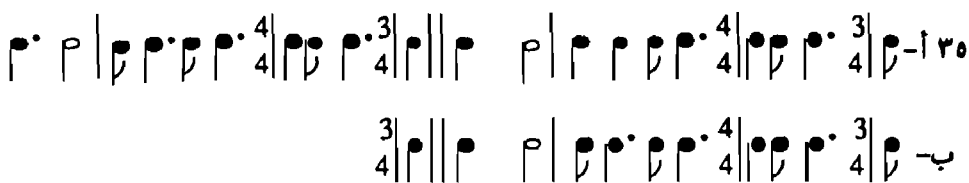
ان الروايات الثلاث (آ، ب، ج) تأخذ الوزن نفسه، بينما تنحرف (د) الى الرجز، كمثيلات لها في أبيات أخرى من القصيدة. ولقد مضى تحليل ذلك فيما سبق من القول.

٣٤ - فَذَاكَ عَصْرٌ وَقَدْ أَرَانِي تَحْمِلُنِي نَهْدَةُ سُرْحُوبُ (ش، ن، ص، ت)



لا خلاف في هذا البيت، وهو صحيح الوزن.

٣٥ أ - مُضَبَّرٌ خَلَقَهَا تَضْبِيرًا يَنْشَقُّ عَنْ وَجْهِهَا السَّبِينُ (ش، ن، ص، ت)
ب- كُمَيْتُ (ش عن خ)



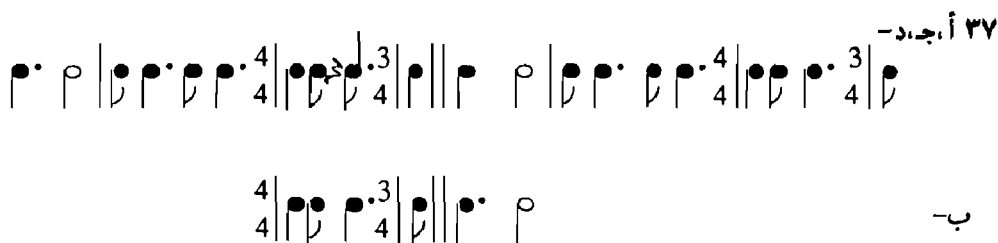
الروایتان صحیحتان وزنیاً. ويجدر التنبيه الى أن البيتين السابقين لهما ترتيب مختلف في (ن،ص)

٣٦آ- زَيْتِيَّةٌ نَائِمٌ عُرُوْقُهَا وَلَكِنَّ أَسْرَهَا رَطِيبُ (ش، ت)
ب- نَاعِمٌ (ص، ن)



البيت في الروایتين صحيح الوزن.

١٣٧- كَانَتْهَا لِقْوَةُ طَلُوبُ
تَبَيَسُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ (ش)
ب- تَحِنُ (ن)
ج- تَخْزَنُ (ص) (ن عن اللسان)
د- تَخْرُ (ت) (ن عن المنتهى)



الروايات الأربع صحيحة الوزن بالرغم من اختلاف وزن (ب) قليلاً في قفلة

العروض.

٣٨- بَاتَتْ عَلَى إِرْمٍ عَذُوبًا كَانَهَا شَيْخَةً رَقُوبًا (ش، ص، ت)

ب۔ اِرْمِ رَابِعَہ (ش عن خ)

ج۔ اِدَمِ رَابِثَةُ (ن)

ب.جـ-

يجدر التذكير هنا بأن القفلات التي استخدمها عبيد، أو يحتمل استخدامها في هذا

الوزن، والتي لم يخرج عبيد عنها هي عبارة عن الصيغة الأساس أو أي من تحويلاتها

الممكنة؛ وهي: الصيغة الأساس (٢ -)، والقفلة الأصلية (٤/٣ || ٢ -)

وتحولاتها: ١- (م || م) ، ٢- (م | م م م م)، ٣- (م | م م م). كما

تجدد الإشارة إلى أن تحويل الصيغة الثانية (م م) إلى شكل (م م) يؤدي إلى

التنوع الثالث للقفلة الأصلية.

أما الروايات الثلاث فصحيحة الوزن، إذا تم تحريك راء "إرم"، أما تسكينها فغير

صحیح۔



18.

الرويات الخمس موزونة، ألا أنه ترد في بداية عجز (آ،هـ)، وبداية صدر (د) ثلاثة متحركات متوالية، وهذا ليس من المعهود في صياغة الشعر العربي، ولذلك نستبعد صحتها، ولكن لا تنفي امكانية ورودهما لأن العرب اعتادت أن تستخدم الاشباع في مثل هذه الحالات (حمام، أبحاث اليرموك)، ففي (آ، هـ) يمكن أن يقال "وأهِيَّ" أو "وهِيَّ"، وفي (د) يمكن لفظ "فَنَشَرْتُ" بتشديد الشين "فَنَشَرْتُ" وبالرغم من هذا التوضيح فان الروايات (آد،هـ) أضعف اقناعاً من (ب،ج).

ب۔ مَن حَسِيصَهَا

٤٢-أ م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م

ب- م م م

الروایتان موزونتان.

وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسِيبُ (ش)

٤٣-آ- فَتَنَّهُضَتْ نَحْوَهُ حَثِيثًا

وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسِيبُ

ب- فَتَنَّهُضَتْ نَحْوَهُ حَثِيثَةً

(ت، ن، ص)

٤٣-أ م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م م | م م م م م⁴ | م م م م م³ | م

٤ | م م م م³ | م

ب- م م م م³ | م

في الرواية (ب) تتوالى ثلاث حركات في مقدمة كل من الصدر والعجز، وهذا هو البيت الثاني حيث تحدث في بعض رواياته هذه الظاهرة. فهل أجاز الشعراء في انشادهم الشعر توالي ثلاثة متحركات فعلاً؟ ان الظاهر لنا يوحى بأن العرب لم تحبذ مثل هذا الاستخدام، وذلك لأن نسبة هذه الحالات ضئيلة جداً بالمقارنة مع الأبيات في هذه القصيدة وفي غيرها. وبالنسبة لهذا البيت بالذات، فإن وجود رواية أخرى صحيحة يؤدي لإهمال هذه الرواية من منطلق القياس؛ والباحث يستنبط القواعد بالمقارنة بما هو موجود. ولقد وجدنا توفّر هذا الشكل الذي تتوالى فيه حركات ثلاث في النثر العربي

نستشعر من التشديد الذي يميّز شعر عبيد في هذه القصيدة، أن الرواية (ب) من البيت (٤٣) تحتل التشديد، مما يوحي بابتعاد الشعراء وتحاشيهم لتكرار أو توالي ثلاثة متحركات. أمّا هذا البيت فصحيح الوزن في رواياته الثلاث.

۷۴آ- فَعَا وَدَثَهُ فَرَقَعَتُهُ فَارْسَلْتُهُ وَهُوَ مَكْرُوبٌ (ش، ن)
ب- وَهُوَ (ت)

يجوز للشاعر في حال ورود ثلاثة متحركات أن يُسَكِّن أو يُشَبِّع الذي في موقع المذَّ (حمام، أبحاث اليرموك) حتى يستقيم له الوزن. ومثل هذا يحدث في قصيدة عبيد هذه، وفي هذا البيت أيضاً، حيث تتوالى الثلاثة متحركات في قوله "وَهُوَ" في رواية (آ). وفي هذه الحالة يصح الوزن بحالة واحدة فقط وهي بتسكين واو "هُوَ"، أما تسكين هاء "هُوَ" فلا تُجدي هنا نفعاً. بالرغم من اختلال وزن الروایتين أعلاه، إلا أن القرائن تدلّ على التباس الأمر على الرواة؛ ونعتقد بأن ابن الأبرص أنشدها موزونة بتسكين واو "هُوَ" وليس بتحريكها، وبذلك يستقيم الوزن ليصبح كالتالي:

[illegible]

تمرُّ مثل هذه الحالة في البيت (٣١) حيث يُفترضُ تسكين ياء (هي).

تابع القائمة

رقم البيت	عدد الروايات	عدد الروايات الموزونة	عدد الروايات المختلة	ملاحظات
٤	أربع	٢	٢	الصدر من الرجز
٥	ثلاث	٣	-	
٦	أربع	٣	١	وزن المختلة ($\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$)
٧	واحدة	١	-	
٨	ثلاث	٣	-	
٩	أربع	٣	١	الصدر من الرجز
١٠	أربع	٣	١	الصدر من الرجز
١١	واحدة	١	-	
١٢	ستة	٥	١	صدر المختلة ($\frac{4}{4} + \frac{4}{4} + \frac{2}{4} + \frac{4}{4}$)
١٣	ثلاث	٢	١	الصدر من الرجز
١٤	اثنان	٢	-	
١٥	ثلاث	٣	-	
١٦	واحدة	١	-	
١٧	اثنان	٢	-	
١٨	اثنان	٢	-	منسوب ليزيد بن ضبّه
١٩	اثنان	٢	-	منسوب ليزيد بن ضبّه
٢٠	واحدة	١	-	منسوب ليزيد بن ضبّه
٢١	ثلاث	١	٢	الصدر من الرجز
٢٢	ثلاث	٢	١	الصدر من المتقارب
٢٣	ثلاث	٢	١	عجز المختلة من الرجز، وفي رواية (ج)
				يصبح البيت بيتان

تابع القائمة

رقم البيت	عدد الروايات	عدد الروايات الموزونة	عدد الروايات المختلة	ملاحظات
٢٤	ثلاث	٢	١	وزن المختلة ($\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$)
٢٥	واحدة	١	-	
٢٦	واحدة	١	-	
٢٧	ثلاث	٢	١	وزن الصدر المختل ($\frac{4}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$)
٢٨	واحدة	١	-	
٢٩	واحدة	١	-	
٣٠	ثلاث	٢	١	صدر المختلة من الرجز
٣١	ثلاث	٢	١	صدر المختلة ($\frac{4}{4} + \frac{2}{4} + \frac{4}{4}$)
٣٢	اثنان	٢	-	
٣٣	أربع	٣	١	الصدر من الرجز
٣٤	واحدة	١	-	
٣٥	اثنان	٢	-	
٣٦	اثنان	٢	-	
٣٧	أربع	٤	-	
٣٨	ثلاث	٣	-	
٣٩	ثلاث	٣	-	
٤٠	أربع	٣	١	المختلة مخرومة فقط
٤١	خمس	٢	٣	تحتوي المختلة ثلاثة متحركات يمكن اشباع احدها فيصح الوزن
٤٢	اثنان	٢	-	
٤٣	اثنان	٢	-	

تابع القائمة

رقم البيت	عدد الروايات	عدد الروايات الموزونة	عدد الروايات المختلة	ملاحظات
٤٤	ثلاث	٣	-	
٤٥	واحدة	١	-	
٤٦	ثلاث	٣	-	
٤٧	اثنان	٢	-	في عجز البيت خطأ بتحريك "وَهُوَ"
٤٨	واحدة	١	-	
٤٩	واحدة	١	-	

في القائمة التالية يظهر عدد الابيات حسب عدد رواياتها، وعدد الصحيح الوزن، وعدد الابيات التي يزيد عدد الموزون من رواياتها عن المختل، وتلك التي يزيد المختل فيها عن الموزون.

الأبيات بحسب عدد رواياتها	عدد الأبيات	عدد الأبيات التي كل رواياتها موزونة	عدد الأبيات التي يزيد موزون رواياتها عن المختل أو يساويه	عدد الأبيات التي يزيد مختل رواياتها عن الموزون
ذات رواية واحدة	١٣	١٣	-	-
ذات روايتين	١٢	١٢	-	-
ذات ثلاث روايات	١٥	٧	٧	١
ذات أربع روايات	٧	١	٦	-
ذات خمس روايات	١	-	-	١
ذات ست روايات	١	-	١	-
المجموع	٤٩	٣٣	١٤	٢

نجد في القائمتين السابقتين ان عدد الابيات التي كل رواياتها موزونة يبلغ ثلاثة وثلاثين بيتاً مما مجموعه تسعة واربعين بيتاً. وعدد الابيات التي رواياتها الموزونة اكثر من رواياتها المختلة او مساوية لها يبلغ اربعة عشر بيتاً، ويفوق بشكل ملحوظ الأبيات التي نسبة المختل من رواياتها أكثر من الموزون، والتي لم يتجاوز عددها البيتين فقط. فليس هناك بيت واحد في مجمرة عبيد لم ترد له رواية أو روايتان صحيحتان على الأقل. فأتى لنا أن نعتبر شعر عبيد "مضطرب ذاهب"، وكيف يمكن اعتبار معلقته "أول قصيدة من الشعر الحر في الشعر العربي"؟

تذييل وقفلة:

بعد عرض قصيدة عبيد بن الأبرص وتقليب النظر فيها يمكننا حصر الفروق الوزنية الواردة في رواياتها بالنقاط التالية

١- تنوع القفلات (القوافي أو الروى):

لمجزوء البسيط قفلة أصيلة واحدة وهي (م | م 4 4 م)، وللقفلة أربعة

تنوعات وهي:

أ- م | م 4 4 م

ب- م | م 4 4 م

ج- م | م 4 4 م

د- م | م 4 4 م

والتنوعات الأربعة تتفق بالوزن مع القفلة الأصلية. ولذلك لا نفرق -موسيقياً- بينها، فهي متفقة زمنياً ونبراً، وغناؤنا (انشادنا) في قفلة هذا الوزن بالذات لا يختلف جذرياً

بين تنوع لها وآخر. وهكذا فانه لا فرق هنا بين (مستفعلن | م 4 4 م م) و (مفعولن | م 4 4 م م) أو (فعلون | م 4 4 م م)، وإنما يقع العروضيون في اللبس لبعدهم عما قصد الخليل من أوزانه الموسيقية التي اختار التفاعيل لوصفها، وهي رموز لفظية؛ وكذا التبس الأمر على الباحثين الثلاثة الذين كان رأيهم المحرض لكتابة هذا الفصل.

٢- احتواء بعض الروايات على أوزان خارجة بعيداً أو قريباً من الوزن المطروح هنا. ولقد أشرنا لمثل هذه الحالات وناقشناها في حينه. وأغلب الأشرطة المختلة لا تخرج عن الوزن الأبعلة بسيطة، كتحريك حرف، أو زيادة مقطع لفظي، أو نقصه. فإذا آمنا بأن الوزن الموسيقي كان هادي الشعراء الجاهليين عند نظم أشعارهم، وذلك حسب جلّ المصادر ان لم تكن كلها، فان هذه العلل لا تتعدى أحد العوامل التالية:

- آ- أن يكون عبيد قد أخطأ الوزن.
- ب- أن يكون عبيد قد أخطأ اللفظ وأصلحه بالغناء.
- ج- أن يكون عبيد أنشد شعره صحيح الوزن واللفظ وحرّقه غيره.
- د- أن يكون قصد التغيير بالوزن.

ذكرنا سابقاً بأن عبيد كان شاعر بني أسد بلا منازع، ولقد اعتبره الخطيئة أعظم الشعراء، وهو الأقرب الى زمن عبيد من الشعراء والنقاد الآخرين الذين حطوا من قدر عبيد وشعره، مما يجيز لنا أن نتفكر في هذا الأمر وتقلّبه، ونعتقد بأن الخطيئة سمع رواية صحيحة الوزن لأنه يعرف أصول القريض في العصر الجاهلي ولا أعتقد بأنه يطلق حكماً كهذا على شعر يخالف المثل الشعرية المتعارف عليها في عصره. ونحن لا نكون مخطئين اذا وصلنا لنتيجة توافق رأي الخطيئة في عبيد، كما أن احتمال التحريف بعد عصر الخطيئة غالب. وعليه فإن احتمال خروج عبيد عن الوزن ضعيف جداً. وناحية

أخرى تجدر اثارها وهي أن الوضع اختلف وظهر في العصرين الأموي والعباسي من التغيير في أنظمة الشعر ما أدى الى حكم لا يتناسب وعصر عبید وخصوصياته، ومن هذه الخصوصيات ما يطلق عليه اليوم "الشفاهية الشعرية"، وهي تعني الالتقاء المباشر من الشاعر الى المتلقين ويقصد بها الغناء أو الانشاد أيضاً، فقد كان الشاعر الجاهلي يُصلح من اللفظ بالنغم، ضرورة، فيدغم الأحرف أو يحركها أو يمدّها حتى يستقيم له الوزن (حمام، أبحاث اليرموك)، بينما في عصور الكتابة وبسبب ظهور العروض تراجعت هذه الظاهرة من الشعر الفصيح بينما بقيت في الشعر الشعبي. و لذلك فان احتمال تصحيح عبید للفظ بالغناء مقبول لدينا وهو بذلك لا يخرج عن الوزن، وكون عبید ذو شاعرية أهّلته لأن يكون في مصاف شعراء الجاهلية، ولقد وجدت قصيدته هذه كل التقدير من عرب ما قبل الاسلام، ولم يُنتقد شعره في عصره، ولم يجد من ينتقده ويحطّ من شأنه الا في وقت متأخر حيث تغيرت معايير الشعر، لدليل على بطلان تلك الأحكام فيه.

إن احتمال الخطأ باللفظ وتصحيحه بالغناء لا ينفي بدهة انشاد عبید شعره صحيح اللفظ والوزن وهو الأقرب الى المنطق. فإن كان شعر عبید كذلك، فإن التحريف يكون قد أصاب شعره من غيره؛ والرواة في هذه الحالة هم السبب. ولننظر الى مجمهرة، كيف وصلتنا، ألا نجد أن لكل بيت أكثر من رواية واحدة، وبعض الأبيات تتعدد رواياتها بشكل ملحوظ لتصل ست روايات لأحد الأبيات. وما كثرة الروايات الا دليل على وجود تصحيف في شعره سببه غيره، والا لكانت وصلتنا رواية واحدة فقط، ولا يضير حينئذ أن تكون صحيحة الوزن أو خارجة عنه، وفي تلك الحالة نقبلها على علائها، وفي حالة خروجها نبحث عن السبب. أما مع كثرة الروايات فان المرء لا يجد في المأثورات ما يشفي غليله، اذ أن أحداً لا يعرف فعلاً أي الروايات قالها عبید بن الأبرص. واعتمادا على التزام العرب بعاداتهم وتقاليدهم الشعرية وغيرها، والتي التزم عبید بها أيضاً، يبتعد احتمال خروج عبید عن المألوف في عصره، بل ان في تصرفاته

ما يدل على التزامه بتقاليد حقبة ومنها الوزن الشعري، وفي هذه الحالة يقع اللوم على الرواة بالتبديل والتغيير إمّا قصداً وإمّا غفلة؛ ممّا أدى الى البلبلة وعدم التوازن في الحكم على شعر عبيد. ويجدر أن يعاد تحقيق المجهرة دون حكم مسبق يدّعي اضطرابها.

أمّا أن يكون ابن الأبرص أراد الابتكار والتغيير في الوزن فليس له ما يبرره، فهو لو أراد ذلك فعلاً لكان غير أوزان القصيدة كلها ولم يقتصره على أبيات متناثرة في القصيدة ليس لتباعدها أو لمحتواها الأدبي والتأثيري من علاقة أو هدف مع القصد من التغيير. ولا يمكن أن نقبل فكرة اغناء الشعر العربي واثرائه المرتبطة بفكرة تغير الوزن عند عبيد دون مُساءلة، إذ يفترض أن لا تغشي هذه الفكرة الأبصار عن الحقيقة. وهذا لا يعني مطلقاً أن العرب قبل الاسلام لم تبتكر ولم تُغنّي شعرها، فلقد بقي الابتكار مستمراً ولكن بتتابع تدريجي متناسق مع ظروف حياة العرب وتقاليدهم التي التزم بها عبيد. وفي هذا الاتجاه نجد ابن الأبرص مبتكراً، إذا لم يزن شاعرٌ قبل عبيد قصيدة بهذا الوزن، وقد يكون امرؤ القيس عارضة بها، وكان لإبتكار ابن الأبرص لهذا الوزن دور على ما يبدو في وضع ابن الأبرص في نخبة شعراء الجاهلية، وبذلك أيضاً دليل على تميزه وابتكاره. ولكننا لا ننتظر من عبيد أن يصل بابتكاره الحد الذي يطلبه أدباء ونقاد من القرن العشرين، ونحمله فكراً ينادي به هؤلاء الآن من الشعر الحر، وتعدد الأوزان، فالابتكار في العصر الجاهلي يتناسب مع المعطيات التي توفرت آنذاك للشاعر وهي ليست كتلك المتوفرة له اليوم. ، ولا يجوز إقحام المفاهيم الحالية على شعر عبيد الذي مضى عليه ألف ونيف من مئات السنين، وليس من الضروري أن نجد للحركة الشعرية الحديثة عذراً جاهلياً. وان هذا البحث لا ينقض القدرة العربية الشعرية في الابتكار والتنوع والاعناء، ولكنه يشير الى اتجاه تلك الفاعلية الذي لا يتفق وما توصل اليه البحاث الثلاثة الذين أشير اليهم في بداية هذا البحث. وفيما يلي نأتي بمثالين جاهليين يوضحان منهج الجاهليين في الابتكار:

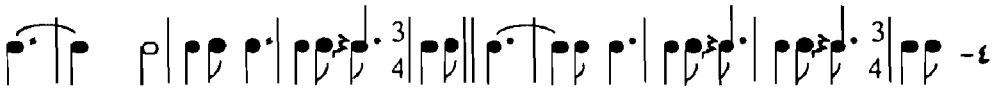
قال زَبَّانُ بن سِيَّارِ الْفَزَارِيِّ الأَبْيَاتِ التَّالِيَةِ فِي هَجَاءِ قُطَيْبَةَ بن أَوْسِ بن مَحْصَنٍ،
وَالَّتِي كَانَتْ سَبَباً فِي تَسْمِيَّتِهِ "الْحَادِرَةَ" (الاسد، ص ٣٤-٣٦):

كَأَنَّكَ حَادِرَةٌ الْمُنْكَبِيَّةِ نِ رَصْعَاءُ تُنْقِضُ فِي حَائِرِ
قَطْعَنَ مَا بَيْنَ الْحِمَى وَالْجَوْلَانِ
تُنْقِضُ أَيْدِيهَا تَقِيضَ الْعِقْبَانِ
عَجُوزُ ضَفَادِعَ مَحْجُوبَةٍ يَطُوفُ بِهَا وَلَدُهُ الْحَاضِرِ

١- 

٢- 

٣- 

٤- 

نلاحظ أن وزن البيتين الأول والرابع من المتقارب، ويختلف عن وزن البيتين الثاني والثالث الموافق لوزن السريع. ولكن كل بيتين، موزونين في بحرهما ولم يخرجاه عنه.

ونعتقد بأن من أنشدهما اختار أن يضمّن لحنا بلحن آخر، وإيقاعا بإيقاع مختلف زيادة في التّهكم من الحادرة، أو أن اللحظة وافته فقالهما كما أتياه على السليقة، ومهما كان السبب في قول الأبيات بهذا الشكل، فإنها تدلّ على امكانية استخدام وزنين مختلفين في أنشودة شعرية جاهلية (حمام، أوزان العرب الشعرية).

أما المثال الثاني فممنه قول النابغة الذبياني (ديوانه، ص ٧٧):

١- المرء يأمل أن يعيد
شَ وَطُولُ عَيْشٍ قَدْ بَضُرُهُ

والبيت واحد من أربعة أبيات في نفس الوزن.

ومنه قول الأعشى في قصيدة من تسعة عشر بيتاً (ديوانه، ص ١٥٥):

٢- قَالَتْ سُمَيَّةُ: مَنْ مَدَحُ
تَفَقَّلْتُ: مَسْرُوقَ بْنِ وَاثِلٍ

Musical notation for measures 1 through 8 of Example 6-10. The notation includes various note values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and dynamic markings like 'f'.

[illegible]

البيتان من وزن الكامل، ولكن الشطر الأول في كليهما أقصر من الشطر الثاني. وهذه الظاهرة تجعل الوزن للبيت كله وليس للشطرة كما عهدناه في الشعر الجاهلي؛ فوزن البيت هنا يتكوّن من أربعة حقول من المقياس الرباعي وحقل واحد من المقياس الثنائي. أمّا التكوين الموسيقي فلا يخرج باعتقادنا عن المألوف في غناء الجاهلية وغناء البدو حتى العصر الحالي (حمام، مجلة التراث الشعبي)، ونتكهّن بأنه كان للشطر الأول لحن يعاد للشطر الثاني مع تعديل طفيف في القفلة، بإضافة تذييل من زمين لتأكيد وتقوية القفلة النهائية للبيت.

من الأمثلة السابقة نستلهم مستقبل الشعر العربي المعتمد على الأصول القديمة الأصيلة، ونترك للشعراء ابتكار أوزان تعتمد على ما تُوفّره اللغة العربية لهم من إمكانيات، وما وفّره لهم أجدادهم من إرث حضاري متميز.

الفصل السابع

في التشويق والشكل والصياغة

استهلال

"قال الحسين بن الضحاک الخلیع: أنشدت أبا نواس قولی:

وشاطري اللسان مختلق التكر
ريه شاب المجون بالنسك

الى أن بلغت إلى قولی:

كأنما نُصب كأسه قمرٌ
يكرع في بعض أنجم، الفلك

فنفر نفرة منكرة، فقلت: مالك أفزعني؟! فقال: هذا معنى مليح وأنا أحق به، وسترى لمن يروى، ثم أنشدني بعد أيام:

إذا عبّ فيها شاربُ القومِ خلتهُ
يُقبل في داجٍ من الليلِ كوكبا

فقلت: هذه مصالحة يا أبا علي، فقال: أتظن أنه يروى لك معنى مليح وأنا في الحياة؟! (ابن رشيق، العمدة، ج ٢، ص ١٨١-١٨٢)، (الأغاني، ج ٧، ص ١٥٢-١٥٣) ويضيف ابن رشيق، الذي نقلنا القصة عنه، فيقول:

"وأنت ترى سيرورة بيت أبي نواس كيف نسي معها بيت الخليع، على أن له فضل السبق، وفيه زيادة ذكر القمر، وقد أرى ابن الرومي عليهما جميعاً بقوله:

أبصرته والكأسُ بين فمٍ
وكانها وكان شاربها
منه وبين أناملٍ خمسٍ
قمرٌ يُقبل عارضَ الشمسِ

ولكن بيت أبي نواس أملاً للقم والسمع، وأعظم هيبة في النفس والصدر، ولذلك كان أسير" (ابن رشيق، العمدة، ج ٢، ص ١٨٢).

ويقول ابن الفارض في مثل هذا المعنى:

لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم يبدو اذا مزجت نجم
(شيخ أمين، ١٩٨٠، ص ٢٤٣).

يفضل ابن رشيق بيت أبي نواس، والسبب الذي يورده مفسراً سيرورة البيت طريف وغير مقنع، وإنما هو انطباع وليس دليل. ونحن لا نريد في هذا المقام ان نبحت الشكل تفصيلاً ومن جميع جوانبه، ولكنها شذرات وقفنا عليها، وآثرنا اطلاق القارىء عليها فلعله يجد فيها نفعاً.

التشويق:

من الابيات السابقة الذكر نلاحظ علاقة المعنى بالشكل، وكيف وضع كل شاعر الفكرة في قالب مختلف عن صاحبه، وما كان لهذا القالب من أثر في تقديم وتأخير الكلم حتى يُستوفى المعنى. وتظهر بذلك الصنعة-أي القدرة على الاستفادة من الألفاظ، والمعاني، والقالب الشعري-في تركيب الألفاظ بشكل جذاب. ولعل الاثارة تكمن في تصعيد الانفعال للوصول الي نهاية مؤثرة ومقنعة. أما أبو نواس فقد نهج تنابعا متميزاً في صياغة بيته. فهو يصور في البداية، أي في الشطر الأول، شارب القوم، مستخدماً "إذا"، وهي ظرف لما يستقبل من الزمان فيه معنى الشرط، التي تجعل السامع يتشوق لسماع شرطها وينتظره؛ ثم يأتي بفعل "عب" الذي يتضمن في معناه شيئاً من الشهوة والشراسة في الشرب، فيعطينا صورة فيها اثارة اضافية إلى ما أسسته "إذا" الشرطية؛ ثم يتبع الفعل بالفاعل، وهو شارب القوم، وهنا يركز على شخصية متميزة من القوم، فهو ذو مكانة أو صفات تستلزم تمييزه عن الآخرين، ولكن أبا نواس لا ييوح لنا بسر هذا الشارب الذي يعب فيها، وهو لا ييوح أيضاً بها، التي يعب الشارب فيها، فما هي؟ ولا يكتفي أبو نواس بذلك بل يعن في التشويق والاثارة

وينقلنا من الواقع إلى الخيال، وبذلك يهيمُ السامع لرؤية لم يعهدها، وصورة لم تخطر له ببال. ولا يحل أبو نواس الاثارة وينهيها بعد أن استوعبت الشطر الأول كله، بل يستمر غلواومها في الشطر الثاني أيضاً حيث يدع الشارب الذي يعب فيها، وكأنه يقبل. وفعل التقبيل يدع المستمع سابحاً في عالم العشق والحب، وبذلك جعله أبو نواس يتخيل صورة لذيدة ممتعة له، وهي صورة المحب الذي يقبل بعشق ومحبة، فجمع شهوة الشراب في (عب) ولذة الحب في (التقبيل). ولا يزال يماطل في النهاية فيقول "في داج من الليل"، وهذه الكلمات المعترضة، والتي كان بإمكانه الاستغناء عنها، تصعد الاثارة في النفس، إذ أنها تمنح التقبيل جوه الليلي المثالي، كما أنها تنزع إلى رغبة عميقة لدى المستمع بالوصول إلى ضد الظلمة "في داج من الليل"، إلى عكس الليل الشديد الظلمة. وبعد كل تلك الاثارة منذ بداية البيت وحتى آخر كلمة فيه، تأتي النهاية المفاجئة. فبخلاف ما يتوقع من وصف شارب القوم المتميز عنهم، نجده يضع الكأس، أي الخمرة، في المقام الأول ويهمله، وتأتي صورة كأس الشراب دفعة واحدة لتشكل قفلة مريحة؛ وبعد تكديس الاثارة، تأتي أشعة الكوكب المضيء، المفاجئة، الداعية للاعجاب.

لنتفحص بيت الخليع، هل جارى في حبكته بيت أبي نواس؟

يبدأ البيت بداية موفقة بكان، فهي تسمح للخيال بالانطلاق في أفق المجهول وتدعو للتساؤل عما سيأتي؛ ولكن الخليع يكشف للسامع مباشرة بما يريد فيقول "نصب كأسه"، فيفشي مباشرة وبصورة حسية واضحة، ولا ترتقي إلى سحر الخيال الذي هيأته "كأنما" المثيرة. وبذلك فقد الشطر الأول قسطاً كبيراً من عنفوانه؛ ثم يتلوها بالقمر، وبه ينتهي البيت فعلاً من ناحية المضمون والاثارة. فلقد بانّت الصورة متكاملة ولن يجدي وصف الشارب والكأس بعد ذلك في شحن البيت بتدفق جديد؛ لا سيما وأن الشطر الثاني يأتي بالجواب عن التساؤل المتضمن في "كان" مقسطاً وبالتدرج فهو يقول: يكرع في بعض، فهو بذلك يضعف التوتر الداخلي عند المستمع. وكلمة "بعض" هنا،

غير ضرورية للمعنى أصلاً، وتجعل من الكأس الواحدة قلة معدودة، فخالف بذلك ما سبق وساقه في الصدر؛ وهذه القلة تتكون من أنجم والنجوم في ضيائها لا تضاهي نور القمر، وبذلك نحس تراجعاً في الصورة، وبعدها تأتي كلمة الفلك خامدة لا توقد في المستمع حرارة الاعجاب، وتأتي النهاية باردة ضعيفة. ولعل هذا ما جعل أبي نواس ينفر نفرتة. ففي بيت أبي نواس تتصاعد الاثارة وفي بيت الخليع تتضاءل.

ولعل ابن الرومي فطن لذلك، فحافظ على نهج أبي نواس من البداية وحتى الشطر الرابع من البيتين ودفع الينا بالحل مرة واحدة. وابن الرومي يضع أمام المستمع صورة حسية فوتوغرافية، ولكنها تدعوه في نفس الوقت للتوقع بحدوث شيء، ولعل فعل "أبصرته" المتصل بضمير، يدعو للتساؤل عن الفاعل الذي لا يظهر في البيت الأول ولكن يظهر لنا الكأس وبذلك ضاع جزء مهم من الإثارة التي اقتنصها أبو نواس في بيته. وبالرغم من ذلك فقد استطاع أن يعيد شد انتباه المستمع مرة أخرى عندما أتى بكان التي تشير ملكة التخيل، فأصبح للكأس التي مرت الإشارة إليها بشكل حسي، معنى ذهنياً خيالياً، وتعيد التوقع والاثارة مرة أخرى. وابن الرومي تصرف بذكاء وقاد، فلقد فاق أبي نواس بالبيت الثاني، فهو يصور الشارب بالقمر كما فعل الخليع وبذلك يرتقي بالشارب إلى مكانة ارفع وأكثر اضاءة من الكوكب، ولكنه يسمو بالكأس إلى علياء الشمس واشعاعها المجون؛ فيجاري أبا نواس بالفكرة ويتقدم عليه بالصورة.

أما بيت ابن الفارض فيستخدم الكلمات التي مرت في الابيات السابقة كلها ويزيدها هلالاً. ولكنه لا يفاجيء المستمع بشيء، ولا يضع أداة أو حرفاً يوحى بالتخيل، أو يُعْمَلُ الفكر. ويضع الوصف مع الموصوف مباشرة "البدر كأس"، "هي شمس"، "يديرها هلال"، "مزجت نجم". ونلاحظ انه أفقد البيت التصاعد في التشويق حين أتى بالبدر أولاً، ثم أحلقه بالشمس، وأتبعها بالهلال الخافت ينتهي بالنجم الخابي. ولعله لو اختار الترتيب التالي لحصل على تصاعد في الضياء مشير: نجم تناثر من

كأس كاللهال، يصبها بدر فتسطع الشمس. فالعبرة ليست فقط في الصورة، بل ان الصياغة والتكوين يلعبان دوراً مهماً جداً في الوصول إلى التشويق والاثارة.

الصياغة

في الجملة النثرية التي جمعنا بها الكلمات والمعنى الذي قصده ابن الفارض، فهي وإن كانت صيغة شعرية إلا أنها لا تعتبر شعراً، فلماذا؟ لأنها لم تنتظم حسب الصيغ المألوفة للشعر، أو القربة لتلك الصيغ. ولكن التجربة السابقة تغرينا بمحاولة أخرى، وهي اعادة تركيب بيت الخليل. وفي الواقع، لا يتخطى المعنى ان نقول: كأنما هو قمر يكرع من نجم. وحتى الأبيات السابقة كلها لا تخرج عن هذا القصد، بل هي تنويعات له. ونقول: انه اذا أراد الشاعر أن يضع أفكاره وصوره الشعرية في وضع ينفذ إلى عمق المستمع وقلبه، فينبغي له مراعاة عدة قضايا منها الشكل، وترتيب الكلمات، واختيارها، ليصل إلى أكبر قدر من التشويق والاثارة. والشكل الشعري اذا صيغ متكناً على عناصر موسيقية، يكون أكثر وأسرع نفاذاً إلى النفس البشرية، وأعمق أثراً، وأسهل حفظاً، وأسير وأعم. وموضوع الشكل يحتاج من الشاعر جهداً اضافياً، ولكن نتائجه مشجعة بسبب الاستجابة والتفاعل التي يبيدها المستمع مع الشعر ذو الشكل المحدد بوسيلة ما، والتي نعرف من أنواعها الوزن، والسطر، والبيت، والدور، والقفل، والقافية، والتفعيلة؛ واستجابة المستمع تكون أقوى وأفضل اذا كان الشعر منظماً في نظام يتفق وطبيعة البشر الذهنية والحسية، وطاقة حواسهم الجسدية، هذا عدا تجربتهم الحياتية والأدبية. ولقد كان الشعر المغنى الموزون أسلوباً ضرورياً في مرحلة التلقين أي قبل تطور الكتابة وانتشارها. ولكن اللحن والايقاع لا يزالان يلعبان دوراً مهماً في حياة البشرية، واستخدامهما في الشعر يضفي عليه رونقاً، ويضيف إلى تأثيره عنصراً محبباً ومؤثراً. وفي الأبيات الأربعة السابقة يتأكد لنا تأثير الوزن (الايقاع)، ونلاحظ وجود كلمات زائدة، وجمل معترضة، وتقديم وتأخير للكلمات

ليتسنى للشاعر أن يضع المضمون في القالب الذي اختاره هو نفسه له. ونعود لبيت الخليع، لنجد أن لا حاجة فعلية لقوله "نصب كأسه"، ولا "في بعض" ولا لكلمة "الفلك". فلماذا أتى الخليع بها، وما هي مكانتها؟ وباختصار، أوردتها ليتم بها وزن البيت. والابداع يتطلب من الشاعر قدرة في توظيف هذه العبارات المزينة على المعنى، على أكمل وجه، وبحيث يشعر المستمع بنقص المعنى لو هي حذفت. ويمكن صياغة بيت الخليع في شطر من البسيط "كأنه قمر يكرع في أنجم" مثلاً؛ أو أن نصوغه بالكامل فنقول:

فلك وشعت بالغواية نصبه فكأنما يكرع نجم في قمر

ونلاحظ أننا في المحاولة استعملنا نفس الكلمات التي استخدمها الخليع. ففي شطر البسيط لم نزد أي كلمات جديدة، بل بالعكس، أسقطنا كل ما هو إضافي؛ بينما في بيت الكامل اضطررنا لإضافة عبارة "شعت بالغواية" ليستقيم لنا الوزن. ويمكن أن نضع فكرة الخليع دون تعديل، أي أن نبقى على تشبيه الشارب بالقمر والخمرة بالنجم، فنقول في البسيط من قبيل التوضيح:

كالفلك الكأس قد شعت غوى نصبه كأنما نجمة تكرع في القمر

وهذا يدل أن بالامكان وضع الفكرة بأشكال مختلفة، ولكل شكل مذاق متميز عن الآخر، وأن القدرة على الصياغة لها مكانة مهمة في العمل الشعري، ويتكاتفها مع المضمون المبتكر ترتقي بالشعر إلى قمة الابداع الانساني. ولا يمكن أن ينعتق الشعر من الشكل الذي يشمل الوزن، والهيكل والأجزاء، وهذا القول يفضي الي ان الوزن يضيف على الشعر ثوب السيورة لما فيه من ميزات موسيقية خَبرَتها الانسانية منذ بدء الغناء وقول الشعر. ففي صياغة الفكرة شعرياً، يختبر الشاعر مخزونة من كلمات اللغة وينتقي منها ما يناسب المعنى، ولكن بذوقه الخاص. وعملية الانتقاء هذه عملية قد تطول أو

تقصر حسب خبرة الشاعر باللغة، وحسب كفاءته الذهنية. فنجد من هو مثل جرير، الذي يقرب قرضه الشعر من قول الزجل، أو الرجز، أي ابن اللحظة، أو مثل نده الفرزدق الذي كان يتأنى في صياغة شعره. هذا وقد قيل فيهما "أن جرير يغرف من بحر، والفرزدق ينحت في صخر".

لنحاول استكشاف الأبعاد الصوتية والدلالية للكلمات التي استخدمها ثلاثة شعراء متعاصرين ليؤدوا المعنى نفسه-أو ما هو قريب منه-، ونقصد هنا أبيات كل من أبي نواس، والخليع، وابن الرومي.

الكلمة عند الخليع	مقابلها عند ابي نواس	مقابلها عند ابن الرومي
كانما	إذا	كانه وكان
نصب	-	بين فم وأنامل خمس
كأسه	-	الكأس
قمر	-	قمر
يكرع	عب	-
بعض أنجم الفلك	كوكبا	عارض الشمس
-	شارب القوم	شاربها
-	خلته	أبصرته
-	في داج من الليل	-
-	يقبل	يقبل

في حقيقة الأمر هناك مجموعة من الكلمات المختلفة قواعديا، فمنها الأفعال، والأسماء، والظرف، والأدوات مثل "كان و إذا"، وبعض الجمل أو عدد من الكلمات الدالة على معنى محدد مثل "عارض الشمس"، أو "في داج من الليل". فالشعراء الثلاثة

يستخدمون واحدة من أداتين (إذا، كأن) تنمّان عن خروج من الواقع، حسياً كان أم معنوياً. وبينما يورد كل من الخليل وابن الرومي كلمات تصف الكأس ومكانه من الشارب الذي يدلّان عليه بالضمير فقط في بداية الأمر، فإن أبا نواس لا يذكر الكأس بل يوحى فقط بوجودها. ولقد اكتفى الخليل لتحديد مكان الكأس بقوله: نصبه، ولكن ابن الرومي أعطى صورة فوتوغرافية وفيها تفصيلات اضافية "بين قم منه وبين أنامل خمس". ولم يعر أبو نواس المكان اهتماماً. أما عن شارب الكأس فقد أكد أبو نواس على وجوده وميزه عن غيره من القوم، كما ان ابن الرومي لم يكتف بالاشارة إلى الشارب بالضمير بل أكد وجوده باللفظ أيضاً في البيت الثاني، بينما اكتفى الخليل بالاشارة اليه بالضمير فقط. وعلى خلاف ذلك يستعمل الثلاثة الفعل؛ فبينما يأتي أبو نواس بفعلين يدلّان على الشرب وهما: عب، ويقبل، فإن الخليل اكتفى بفعل "يكرع"، وابن الرومي بفعل "يقبل". ولقد شبه كل من ابن الرومي والخليل الشارب بالقمر، فإن أبو نواس لا يشبهه بشيء. أما محتوى الكأس من القهوة فأتى بثلاث نعوت أو تشبيهات مختلفة "في بعض أنجم الفلك"، كوكباً، عارض الشمس". وليس ما قيل بغائب عن فطنة القارئ، ولكن تفصيله لازم لتوضيح الرؤية ولانارة ما سنتطرق اليه من المضمون والمقصود من ترتيبات هذه الكلمات المختلفة. فالمطلوب من الشعراء ثناء الحمرة ومديح شاربها. ولذلك اتجه الثلاثة إلى تصوير الواقع في جزء من الكلام، وفي جزء آخر تصويره بالخيال. ولا يصل الخليل إلى الواقع الا بكلمتين وهما "نصب كأسه"، و "يكرع"، وهما تدلان على المضمون والمقصود من البيت، واذا استبدلتا بكلمات اخرى فإن المعنى سيتغير، كأن نقول مثلاً:

كانه بين صحبه قمر يتيه ما بين أنجم الفلك

فالصورة تصلح لتعبّر عن معان مختلفة، والدالّ على المقصود يجب ان يكون موجوداً والا وقع الشعر في الغموض. أما أبو نواس فيفصل بين الواقعي والخيالي، ولا

يخلط بينهما كما فعل الخليل؛ فعندما يقول: "إذا عب فيها شارب القوم" فانه يضع أمام السامع الصورة الحسية، والدليل إلى عالم الخيال. وفعل "خلته" هنا يدعم "إذا" السابقة، بل هو أساسي للنقطة من الواقع إلى الحلم، فهو يقبل بدلاً من يعب؛ وعب كانت أساس الواقع وبها يمكن الاستغناء عن شارب القوم، أو عن "فيها"؛ كما ان يقبل أساسية لعالم الخيال. وهكذا نلاحظ تقابلاً واضحاً بين عالمين، وبين كلمتين فعلين، وكذا بين الظلمة في "داج من الليل" و "الكوكب" المضيء. ولعل الكوكب لم يكن بمثل هذا السطوع لو لم يقارنه ابو نواس بالظلمة. وهو يفصل بين العالمين كما فعل ابن الرومي ايضاً. وابن الرومي يزيد في الفصل بينهما، فيخصص لكل عالم بيتاً منفرداً. بفعل "ابصرته" يؤكد العالم المحسوس فهو يراه رؤيا العين، والكلمات الوصفية التالية عبارة عن صورة من الواقع المرئي، بالرغم من استخدام ابن الرومي لكلمات ذات رنين موسيقي لفظي وذلك بتكرار حرفي الميم والنون، فالنون تتكرر ست مرات (مع التنوين)، والميم أربع مرات. وهذا التكرار شبيه بدندنة صوت معين على آلة موسيقية. وبذلك أعطى الصورة الحسية نغماً غير مألوف في عالم الواقع؛ وهو عرضي غير أساسي في مجال النشر.

وفي مجال استخدام الكلمات نشير الي فعلي الشرب التي استخدمها الشعراء، فالخليل قال "يكرع"، وأبو نواس "عب"، وهما فعلان حسيان ويدلان على مبالغة في الشرب؛ واكتفى الخليل بالشرب الواقعي، بينما زاد ابو نواس فعلاً خيالياً وهو "يقبل" وهذا ما قنع به ابن الرومي.

فالصيغة لا تشمل تكوين الجملة فقط، بل تتعدى ذلك إلى انتقاء الكلمات، وترتيبها، بما يخدم الفكرة والتكوين الشعري.

تجدر الاشارة للمدرسة الشعرية في تلك الحقبة من الزمن، ومنها نستدل على اهتمامات الشعراء والمواضيع التي يطرقونها، والاستخدامات اللفظية واللغوية المتفشية بينهم. وبالتأكيد، لن نستطيع الوصول الي حدود مدرسة العصر الذهبي العباسي من

الأبيات قيد النظر في هذا الفصل، إلا أنه بالامكان الوصول إلى الروابط التي تربط هذه الأبيات ببعضها كجزء من منظور عام للعصر الذي قيلت فيه.

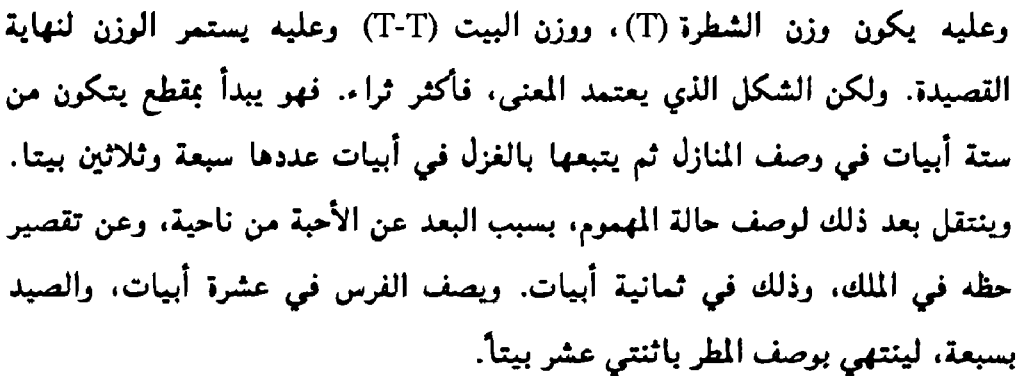
فمن ناحية الموضوع، نرى اهتماماً بالشراب واحتساء الخمر؛ ولكن لا يعطي الشعراء انطباعاً سوقياً أو حتى اعتيادياً للخمرة والشرب، بل يرتقيا بالشرب، والشارب والخمرة، إلى آفاق علوية فيها جزء من التصوف والتعالى عن اللذة الأرضية العابرة، إلى تأكيد تجربة جمالية فيها حس مرهف، وخيال شطوح.

ومن الملاحظ أن هناك كلمات وتعابير تتردد في الأبيات، وبالقاء نظرة على القائمة السابقة من الكلمات وما يقابلها عند كل منهم، نلاحظ مدى التشابه. ومن الأبيات ندرك الطريقة المفضلة في الوصول إلى التشويق والصياغة، وهي الفصل والتقابل بين عالم الواقع وعالم الحلم أو الخيال؛ وكذلك فرز درجات النور في الصورة والمقابلة بينها لاستخراج أكبر قدر من الاثارة، ويلعب علم الفلك دوراً في تكوين هذه الصور، وهو علم ازدهر في ذلك العصر.

الشكل

يتكون الشعر العربي التقليدي من أشطر، أو من أبيات. فهناك أراجيز تتكون من عدة أشطر، والشطّر فيها وحدة قياسية. ولكن أغلب الشعر العربي يتخذ البيت وحدة للقياس؛ والبيت يتكون في الغالب من شطرين متساويين وزنياً. ولكن هناك من الأبيات ما يختلف وزن الشطر الأول فيها عن الشطر الثاني. هذا من ناحية الوزن. ولكن هناك اختلافاً آخر يتأتى من اختلاف المعنى بين الأشطر أو الأبيات، أو بين مغزى مجموعة من الأشطر أو من الأبيات.

لنأخذ معلقة امرئ القيس مثلاً، فإن الهيكل الوزني يتكون من تردد وزن الشطرة مرتين في البيت الواحد: ويتكرر وزن البيت لكل أبيات القصيدة دون تغيير.



ولقد لعبت القافية دوراً ذا قيمة في الشعر العربي وميزته عن غيره من أشعار الأمم الأخرى؛ وهي كما سبق وذكرنا كانت تشير إلى النهاية الوزنية التي دعوناها "القفلة" كتعبير موسيقي. ولقد فطن الشعراء/المغنون الشعبيون لما للقفلة من قدرة على كسب انتباه المتلقي وتثريته، فأصبحت جزءاً من شكل شعري/غنائي، كما هو الحال في الموال التالي:

خيَال باب النَّصْر ما يَخْتَفِي خيَالها
تشهد لك الخيل يا راعي الناموس خيالها
قرونية الخيل ما ضَنَّت غير خيَالها
بيض المحاسن حلَوَ شعور الخبِـا
والحور من أجلهن كشفوا استار الخبِـا
ما لاقَت العين فالبحر لجاها والخبِـا
حمامة الباز ما شدَّها غير خيَالها

ولقد اختلفت معاني القوافي من شطر لآخر، بالرغم من توافق لفظها. وتأتي معاني القوافي حسب ترتيبها في الأبيات كما يلي: ظلها، بطلها، راكبها، الخيبة (الخابية)، الخافية، (ملجأوها) مخبؤها، أخالها (صنوا لها).

وهنا نلاحظ ان الشاعر أضاف للشكل عنصراً سمعياً متكرراً، ولكن الرتبة الناشئة عن التكرار تنتفي بسبب تغير المعنى، وتصبح بعكس ذلك عنصراً مشوقاً؛ فالسامع يتوق ويتشوق لسماع المعنى المتجدد مع نهاية كل بيت. وتجدر الإشارة إلى قدرة المغنّي/الشاعر في أداء هذا النوع من الغناء بحيث يعدل اللفظ ليقربه للمعنى، وأن يغير بالقفلات الموسيقية بما يتناسب واختلاف المعنى.

بالرغم من ثبوت الوزن في القصائد العربية التقليدية، إلا ان الفاعلية الابداعية لم تثبت؛ فالوزن الصارم أوقد القدرة على التلاؤم، كما تلائم البدوي مع الصحراء، فالشاعر ينتقي الكَلِمَ المناسب، ويقدم ويؤخر، حتى يستقيم له الوزن والمعنى. وقد أضاف البعض أوزاناً جديدة كما سبق وأسلفنا. وفي أبيات الخليع، وأبي نواس، وابن الرومي، يتجلى التلاؤم بين الوزن والمعنى بوضوح؛ وإذا أضفنا بيت ابن الفارض، وما نظمنا، على هيأتها، لأصبحت لدينا ثروة من الأمثلة على الصياغة في وزن معين، وعلى ما يطرأ في حال اختلاف الوزن. وها هي الأبيات جميعها:

- ١- كأنما نصب كأسه قمر يكرع في بعض أنجم الفلك
- ٢- اذا عب فيها شارب القوم خلته يقبل في داج من الليل كوكبا
- ٣- أبصرته والكأس بين فم منه وبين أنامل خمس وكأنها وكان شاربها قمر يقبل عارض الشمس
- ٤- لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم يبدو اذا مزجت نجم
- ٥- كأنه قمر يكرع في أنجم فلك وشعت بالغواية نصبه
- ٦- كالنجم الكأس قد شعت غوى نصبه فكأنما يكرع نجم في قمر
- ٧- كأنما نجمة تكرع في القمر

وأكثر ما يوضح فعل الوزن، مقارنة بيت الخليل مع الأبيات التي نظمناها، وقصدنا أن نحافظ قدر الامكان على الألفاظ التي استخدمها الخليل في بيته. ففي رقم (٥) اقتصدنا في الكلمات واستوفينا المعنى، ولم يحدث اخلال بالصورة المرئية أو الخيالية. وفي رقم (١) لاحظنا تراجع التشويق بتتابع "بعض أنجم الفلك، فأملنا أن نحصل على تركيب يفضل، فأخذ الكأس صورة الفلك، والشارب صورة النجم، والخمرة صورة القمر في رقم (٦). وهكذا اختلف التركيب من حيث المضمون، بالرغم من المحافظة على نفس الكلمات؛ أما الشكل فقد اختلف بصورة واضحة. فلأجل الوزن، اضطررنا لاضافة جملة "شعت بالغواية"، التي غيرت في المعنى، وفي الصورة التي ارادها الخليل فعلاً. وفي (٧) اعدنا وجود الكأس للبيت حتى يتزن، وقدمنا النجمة عن الفعل "يكرع" لنفس السبب. فوزن البسيط يحتاج إلى مقاطع لفظية أكثر من الكامل، وإن مواقع المتحركات (المقاطع القصيرة) والمدودات تختلف من بحر لآخر. وإذا قارنا بين (٥) و (٧) وهما من البسيط لرأينا من تكثيف المعنى في (٥) والاستطراد في (٧) عجباً، ولكنه يوافق جمع البيت في شطر واحد في (٥).

فالوزن أدى بطريقة أو بأخرى إلى الاحتيال على اللغة، واستنباط خفاياها التركيبية، فزادها بذلك غنى. ونستطيع القول بأن الشكل ليس يشمل الهيكل العام للقصيدة وأجزائه التركيبية وحسب، بل يتعداه إلى المعاني التي تتشكل منها القصيدة وتسلسلها. وهذا فالصنفان قد يندمجا، حين يتغير الموضوع مع الوزن، أو أحيانا مع القافية كما في الموشح وبعض الأغاني؛ وقد يختلفا كما هو الحال في أكثر الشعر العربي التقليدي (العمودي).

الفصل الثامن

رؤيا في مستقبل الشعر العربي

لقد عرضنا في الفصل الخامس البحور التي نقدّر أنها عرفت في العصر الجاهلي، ولقد كنا تبيننا قبل ذلك الأسس التي بنى عليها العرب أوزان أشعارهم وخبرنا بساطة هذه الأسس، واتفاق اللفظ فيها مع المدة الزمنية. والبحور على ما فيها من التنوع والغنى، تعتمد هذه الأسس ولا تحيد عنها. ومما لا شك فيه أن تعقيدات وزنية طرأت بعد ظهور الاسلام واتصال العرب بغيرهم من شعوب الأرض؛ وهذه التغيرات حُرِّية بالدراسة المستفيضة والدقيقة، حتى يتسنى لنا متابعة التطور الوزني للشعر العربي عبر عصوره المختلفة.

ولقد طلعت علينا في العصر الحاضر أفكار حديثة تتناول الوزن الشعري بالنقد والتحليل، ومنها ما سائر أفكار الخليل بن أحمد، ومنها ما ناوأه وتعرض له. وأتى آخرون برؤيا جديدة للوزن الشعري، ولقد قدمنا بعضاً منها في المقدمة، وحيثما كان برأينا مفيداً. كما أدلينا برأينا في حينه بها.

ولقد قمنا بتجربة على عدة نصوص نثرية وقطعناها تقطيع الشعر (انظر الفصل الأول) و وصلنا للنتائج المبينة في ذيلها. ولقد قمنا بتجربة مماثلة في بحث سابق (حمام، مجلة القاهرة، علاقة الشر بالغناء)، وكان النص الأول للزبراء (القاهرة، ج ١، ص ١٢٥)، والنص الثاني للمعري (المعري رسالة الغفران، ص ١١٨) فوجدت في قول الزبراء ما يلي:

- ان عدد المتحركات = ٢٢
- ان عدد الممدودات = ٥٩
- توالي خمسة ممدودات (-----) وعددها ٤
- توالي أربعة ممدودات (----) وعددها ٣
- توالي ثلاثة ممدودات (---) وعددها ٣
- توالي ممدودين (--) وعددها ٤
- توالي متحركين (ب ب) وعددها ٤
- وجود متحرك بين ممدودين وعددها ٧
- وجود متحرك في بداية الجملة وعددها ٣
- عدد المتحركات المفردة ١٠
- ووجدت في قول المعري ما يلي:
- ان عدد المتحركات = ١٨٢
- ان عدد الممدودات = ٢٣٤
- توالي خمسة ممدودات (-----) وعددها ٥
- توالي أربعة ممدودات (----) وعددها ٤
- توالي ثلاثة ممدودات (---) وعددها ١١
- توالي ممدودين (--) وعددها ٣١
- توالي ممدود ومتحرك مشبع (--) وعددها ١١
- توالي أربعة متحركات (ب ب ب ب) وعددها ٣
- توالي ثلاثة متحركات (ب ب ب) وعددها ١٤
- توالي متحركين في بداية الجملة (ب ب) وعددها ٧
- توالي متحركين بين ممدودين (ب ب) وعددها ٢١
- توالي متحرك واحد بين ممدودين وعددها ٥٣
- عدد المتحركات المفردة في بداية الجملة وعددها ٢١
- نسجل هنا ما نستنتجه من التجريتين:

الممدودات:

ان عدد الممدودات بالتجريتين أكبر من عدد المتحركات (المقصورات) بشكل ملحوظ.

- توالي خمسة ممدودات فأكثر، يرد في النثر بكمية ضئيلة.
- اذا أخذنا بعين الاعتبار توالي الخمسة ممدودات، نجد أن نسبة ورود أربعة ممدودات تصبح نسبة قابلة للاستعمال تشكيمياً (شعرياً).
- اذا أخذنا بعين الاعتبار توالي الأربعة والخمسة ممدودات، تكون نسبة الثلاثة ممدودات كبيرة.
- أما توالي ممدودين فكثير الورد.
- كذلك يرد ممدود واحد بين متحركين بكثرة.

المتحركات:

- عدد المتحركات أقل بشكل ملحوظ من الممدودات.
- ورود أربعة متحركات قليل جداً، ولكنه ممكن الحدوث. ولا يتوالى ما هو أكثر من أربعة متحركات أبداً.
- توالي ثلاثة متحركات يعتبر ضئيلاً أيضاً، ولكن اذا أضفنا له عدد الأربعة متحركات المتوالية، فتصبح نسبة وجوده مقبولة، ويمكن التشكيل بها.
- أما نسبة توالي متحركين فكبيرة، ولا يواجه استخدامها في الشعر أي عقبة.
- كذلك يرد متحرك واحد بكثرة.

هذه هي الامكانات التي توفرها اللغة العربية للشعر. فهل استخدمها الشعراء؟ وماذا لو أردنا ادراج ما لم تستخدمه العرب من الامكانات في صناعة الشعر؟

استخدامات العرب المقطعية في الشعر:

- ١- يحتمل توالي أربعة ممدودات في القفلات فقط، ومثال ذلك (م. ١٠-آ-ب) وكذلك عدد وافر من روايات عبيد بن الأبرص. كما يمكن أن تتوالى في بحر الخبب.
- ٢- تتوالى ثلاثة ممدودات بكثرة في الشعر العربي.
- ٣- أما وجود ممدودين أو ممدود واحد بين متحركين فوافر.
- ٤- لا يرد توالي أربعة متحركات مطلقاً. وإذا وردت فيشبع المتحرك الذي يقع في موقع المد.
- ٥- ينطبق ما قيل في توالي الأربعة متحركات على الثلاثة متحركات المتوالية.
- ٦- يتوالى متحركان بصورة وافرة، ولا تحفظ فيه.
- ٧- يأتي متحرك واحد بين ممدودين بوفرة.

هذا وقد رأينا أن البحور القديمة (التقليدية) تستخدم الصيغ التالية، أو تنوعاتها التالية:

- ١- الصيغة الأساس (م م)، التي قد تأتي (م م م) فقط.
- ٢- الصيغة الثانية (م م)، والتي قد تأتي في كل البحور (م م)، إلا في بحر الوافر، والكامل، والخبب فتأتي (م م م).
- ٣- ترد صيغة الوزن الثلاثي (م م م)، وهي تجمع الصيغة الأساس مع سوداء (م) واحدة، أي ممدود واحد. وقد ترد هكذا (م م م م م) وهذا التغير لا يخرج عما يحدث للصيغة الأساس.

ولقد بينا في الفصل الرابع دوافع الاشباع والتحريك، ومواقعهما في الشعر العربي. نجد مما مضى أن العرب لم تستنفذ الامكانيات المتوفرة لها في صناعة الشعر. فلقد كان استخدام المتحركات الثلاثة مشروطاً، وكذلك الأربعة متحركات؛ وذلك لوجوب

مد المتحرك الواقع في موقع المدّ. وهذا يعني واقعياً بأنه سمح لمتحركين فقط أن يتواليا. فلماذا لم تسمح العرب باستخدام توالي ما هو أكثر؟

ونعل السبب يكمن في الامكانيات التي توفرها اللغة العربية. ولقد لاحظنا أن توالي أربعة متحركات قليل جداً في النثر، ولذلك فإن استخدامه في وزن متكرر من أول القصيدة لآخرها سيربك الشاعر، وسيشغله توفير أربعة متحركات لكل بيت عن المعنى والصورة والتركيب اللغوي الجزل والمتين ولسوف يأتي الشعر متكلفاً، إلا إذا وُجد سبيل ينظم مثل هذا الاستحداث. أما توالي ثلاثة متحركات فأكثر وروداً في النثر، وكان بالامكان استخدامه في الشعر، فلماذا لم يستخدم؟. ونعتقد أنه بالإضافة الى قلة ورودها النسبي، فإن أسلوب التلقين الذي كان معمولاً به في الجاهلية يقتضي تقنين العناصر التي يتكون الوزن منها، حتى لا يفقد الشاعر السيطرة على الوزن والبنية الشعرية.

وأما نسبة توالي ثلاثة و أربعة متحركات الى التمركين في الأمثلة النثرية المقطعة فهي كما يلي:

أربعة متحركات	ثلاثة متحركات	
$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{7}$	١- قول الزبراء
$\frac{3}{40}$	$\frac{17}{40}$	٢- قول المعري
$\frac{3}{20}$	$\frac{5}{20}$	٣- قول قس بن ساعدة
$\frac{1}{26}$	$\frac{9}{26}$	٤- قول ابن خلدون

في النسبة أعلاه تم جمع عدد المرات التي يتوالى فيها ثلاثة متحركات الى عدد الأربعة متحركات؛ وعدد المتحركين الى الثلاثة والأربعة معا. وهكذا نرى أن نسبة الثلاثة متحركات الى الاثنين في أحسن الحالات (قول المعري، أو ابن خلدون) لا تزيد عن الثلث الا قليلا. أما في النثر الجاهلي فالنسبة أقل من ذلك بشكل ملحوظ. ونعتقد بأن المشكلة الرئيسية هي في استخدام المتحركات وليس في الممدودات، لأن عددها في النثر أكبر من المتحركات أصلا؛ وان هناك تواليات منها قد تبلغ السبعة في بعض الحالات وكان بالامكان نظم الشعر بها دون المتحركات (م ١٢، م ٣١). والممدودات تعتبر مرتكزات للشعر وللوزن، وبعضها يحمل النبر كما أسلفنا. والمدود أكثر استقرار من المتحرك، ولذلك أمكن الاستقرار في القفلة عليه وليس على متحرك. ولقد سمح لأربعة ممدودات بالتوالي في القفلة (انظر م ٥١، م ٦٧ج) ومثال ذلك ما يرد من قفلات في السريع وفي مجزوء البسيط (م ٨٣-٨٥، ومجمهرة عيب بن الأبرص).

الثلاثية التكوينية للشعر العربي

ويظهر من ما توصلنا اليه في هذا الكتاب، أن العرب اقتصرت الصيغ الإيقاعية المستخدمة في الشعر على ثلاثة فقط وكنا أشرنا إليها في بداية هذا الفصل. فنحن اذن بصدد ثلاثية؛ وإذا أتاحت ثنائية كمال أبو ديب وفرة بالغة من الامكانيات الوزنية، فان الثلاثية تتيح أضعاف هذه الفرص للتشكيل الشعري (أبو ديب، ١٩٧٤. ص ١٣٣-١٥٣). ولقد استخدم العرب منذ العصر الجاهلي هذه الامكانيات، فظهرت بحور بسيطة ومركبة، ولكن امكانيات هذه الثلاثية لم تستنفذ؛ أو في الواقع لم يستنفذ الا جزء يسير منها. ولقد لاحظ الخليل ذلك من خلال دوائره وبذلك ظهر مفهوم "البحور المهملة". ولكن دوائر الخليل نفسها لا تشكل الا جزءا من الدوائر الممكنة فعلا.

لقد اقتصر العرب استخدام الثلاثية $(\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4})$ التي سنعطيهها الرمز (آ، ب،

ج) على بعض الواجه التالية:

- ١- مضاعفة أحد هذه المقاييس فقط لمرتين، أو لعدد من المرات لا يتجاوز الأربعة مرات في الشطرة، أو ثمانية للبيت.
- ٢- جمع مقياسين في وزن مركب، وهذا الوزن قد يكرر عددا من المرات. وبذلك تنشأ الاحتمالات التالية: (آ-ب، آ-ج، ب-آ، ب-ج، ج-آ، ج-ب)
- ٣- جمع مقياسين من نفس النوع مع مقياس آخر. وبذلك تنشأ الاحتمالات التالية: (آ-آ-ب، آ-آ-ج، آ-ب-آ، آ-ج-آ، ب-آ-آ، ج-آ-آ)، ويمثل عددها عند مضاعفة (ب) أو (ج).
- ٤- جمع ثلاثة مقاييس مختلفة (آ-ب-ج)، وبذلك تنشأ الاحتمالات التالية: (آ-ب-ج، ج-آ-ب، ب-ج-آ، آ-ج-ب، ب-آ-ج، ج-ب-آ).
- ٥- جمع ثلاثة مقاييس يتكرر أحدها فقط، وبذلك تنشأ الاحتمالات التالية: آ-آ-ب-ج، ج-آ-آ-ب، ب-ج-آ-آ، آ-ب-ج-آ، آ-ج-ب-آ، آ-آ-ج-ب، ب-آ-آ-ج، ج-ب-آ-آ، آ-ب-آ-ج، ج-آ-ب-آ، ب-ج-آ-آ. ونحصل على مثل عددها فيما لو ضاعفنا كلا من (ب) أو (ج).

وأضافت العرب للشاعر خياراً ابقاعياً آخر باعطائه امكانية تحويل السوداء التي تقع على ثانية الوزن الثنائي الخالية من النبر، وكذلك رباعية الوزن الرباعي الخالية أيضاً من النبر الى ذاتي السن (أي تحويل هذا المقطع الممدود الى متحركين) ($\bar{\bar{M}}\bar{\bar{M}} = M$) ، ولكنهم تحاشوا استخدامها في المقياس الثلاثي، لأسباب تمّ التنويه بها سابقا (الفصل الرابع)، وذلك أضافوا احتمالين آخرين للمقياس الثنائي ($M^2_4 \bar{\bar{M}}\bar{\bar{M}}$) .

(٢٢ | ٢٤ م)، وآخرين للمقياس الرباعي وهما:

.(♩ ♩ ♩⁴ | ♩ ♩) .(♩⁴ | ♩ ♩ ♩ ♩)

فهل استنفذت العرب جميع الامكانيات المتاحة لها وزنياً؟

رؤية مستقبلية:

لقد استخدمت العرب بعضاً من الامكانيات التي وردت أعلاه، ولكنها لم تستخدمها كلها. كما أن امكانيات التشكيل بمعطيات العربية لم تستنفذ بعد. اذ يمكن مثلاً، وذلك ضمن حدود جمع ما لا يزيد على أربعة مقاييس في الوزن، تكرار أحد المقاييس ثلاثة مرات وجمع مقاييس آخر لها (آ-آ-آ-ب)، ومنها نستخرج أربعة تشكيلات. ومن هذا المنطلق يمكن الحصول على تشكيلات شعرية لا تحصى، ومع ذلك تبقي على العلاقة المتواصلة مع الشعر القديم الأصيل. ولكن هناك بعض المعطيات التي توفرها اللغة العربية للشعر ولم يتطرق الشعراء لها ولاستخدمها في قصائدهم.

أ- لم تجمع العرب بين تنوعيّ السوداء على ثانية الصيغة (م م) كأن نصنع وزنا بالشكل التالي المشابه لوزن الطويل؛ وفي هذا الوزن نجد أن رابعة الحقل الرباعي الأول تنقلب الى (م م) ذاتي السنّ، بينما في الحقل الأخير تنقلب الرابعة الى (م) كما هو معهود في الطويل الأصلي.

$$م٨٦- \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 \\ \hline \end{array}$$

وفي مثل هذا الوزن يجدر الالتزام بموضع وطريقة الابدال، حتى يشعر المستمع بانتظام الوزن. ويحظر في هذا الوزن توالي ثلاثة أو أربعة متحركات تبعا لقوانين الشعر العربي المعمول بها حتى الآن. فاذا اعتمد الشعراء مثل هذه الأنظمة والتشكيلات الوزنية، فإن عهداً جديداً من النظم الشعري سيطل علينا بحلّة بهيّة.

ولا ينبغي لنا أن نغفل ما ينبثق عن الوزن الشعري من بحور، فيما اذا بدأ الوزن من بداية احد الحقلين ($\frac{3}{4}$ ، $\frac{4}{4}$)، أو من أجزاء أخرى منهما، كما يتضح ذلك بالأمثلة أدناه المستقاة من الوزن السابق الذكر (م٨٦):

$$م٨٧- \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 \\ \hline \end{array}$$

$$ب- \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 \\ \hline \end{array}$$

$$ج- \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 \\ \hline \end{array}$$

$$د- \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 & \cdot 4 \\ \hline \end{array}$$

ونحن نعتمد في إدراج هذه الأوزان على حكمة شعرائنا اليوم، ولا اعتقادنا أن بمقدورهم التعامل مع التعقيدات الوزنية التي يكن للشعر العربي عهدا بها سابقا. وذلك لما أتيح لهم من اطلاع، وعلم، وثقافة، وتوفر الكتابة والتقنيات الحديثة، ومخترعات العصر (كالكمبيوتر مثلا).

ب- لم تستخدم العرب أوزانا يدخل في تكوينها أو تتكون من ثلاث سوداوات، أي ممدودات، متساوية. فلقد عرفت العرب وزني المتقارب والمتدارك، كما دخل المقياس الثلاثي في أوزان مركبة كما سبق و رأينا في الفصل الخامس.

ولكن ما نقترحه، وزن يتكون من ثلاث سوداوات متساوية

($\text{م م م} \frac{3}{4}$)، ويمكن في هذا البحر أن تنقلب ثلاثة المقياس الى ذاتي السن، أي الى متحركين.

ولقد نظمت على ذلك مثلاً، وما أنا بشاعر، وهو التالي:

هُوَ طِفْلٌ يَتَبَخَّرُ

هُوَ نَارٌ تَتَفَجَّرُ

بِيَدِ مُؤَمِّنَةٍ يَقْذِفُ صَخْرًا يَتَجَمَّرُ

وعلا رَأْسَهُ غَصَنُ

يَتَبَاهَى بِهِ أَخْضَرُ

فَبَصْخَرِهِ وَغَصْنِ

مَلَكِ الْكُوْنِ وَأَكْثَرُ

ومجرد الإشارة الى أن هذا الوزن قد يلتبس مع الرَّمْل، وفي حالة الرمل ينبغي أن تبدأ احدى الخانات، على الأقل، بسوداء منقوطة وذات سنّ (م م)، فيصبح الوزن بذلك رباعياً. وفيما يلي يتضح الفرق بينهما:

م ١٨٨- $\text{م م} \frac{3}{4} | \text{م م} | \text{م م} | \text{م م} | \text{م م} | \text{م م}$

ب- $\text{م م} \frac{4}{4} | \text{م م} \frac{4}{4} | \text{م م} \frac{4}{4} | \text{م م} \frac{4}{4} | \text{م م} \frac{4}{4} | \text{م م} \frac{4}{4}$

ج- السماح بتوالي ثلاثة متحركات، قد يؤدي الى اغناء التشكيل الشعري العربي. ولقد لاحظنا أن اللغة العربية توفر مثل هذه الامكانية للشعر. ونعتقد أن بالامكان استخدام ذلك ضمن شروط تمنع الالتباس بين البحور والخلط بينها. ونرى أن المقياس الثلاثي أنسب المقياس لمثل هذه البدعة لأنه يبدأ بالصيغة الأساس $(\text{م} \text{م} \text{م} \text{م}^3_4)$ التي تنتهي بمتحرك، وتتبعها سوداء لا يقع عليهما نبر ويمكن لذلك تحويلها الى اثنتين من ذات السن، لأن المتحركات تقع على الأمكنة الخالية من النبر الا اذا كانت بديلة للسوداء المنقوطة في بداية الحقل.

وبهذا الابدال المطروح هنا، نحصل على الصيغة الوزنية التالية:

$(\text{م} \text{م} \text{م} \text{م}^3_4)$. ونقترح من الشروط، اتباع هذه الصيغة بممدود.

ان توالي ثلاثة متحركات لا يمكن في المقياس الثنائي، وهو غير مستحب في المقياس الرباعي، لأن التوالي سيحصل بحدوث استبدالين متتالين (زحافين متتالين)، وهذا ما لم يوافق الشاعرية العربية كما رأينا، لا بل استقبحته العرب. وفيما يلي نرسم الشكل الرباعي حيث تتوالى ثلاثة متحركات $(\text{م} \text{م} \text{م} \text{م}^4_4 | \text{م} \text{م} \text{م} \text{م}^4_4)$. من هذه المنطلقات الثلاثة الواردة أعلاه يمكن زيادة المعطيات للشعر والشعراء وهي معطيات توفرها اللغة العربية لهم.

د- لقد سبق ورأينا أن بداية وزن السريع تقع على ثلاثة المقياس الثلاثي، ولقد شرحنا في حينه ما ينعكس على القافية بسبب هذه البداية. فلقد امتد المقطع النهائي ليستوعب السوداء المنقوطة وذات السنّ معاً. وبما أن ثلاثة المقياس الثلاثي تقع على الموقع الخالي من النبر، فان استخدامها لبداية الوزن محتمل على أن ينتهي الوزن بممدود يستوعب السوداء المنقوطة وذات السن، أو ما يساوي سواداين أي البيضاء $(\text{م} \text{م} \text{م} \text{م}^4_4)$. ولقد استفاد بعض الشعراء الجاهلين من هذه الخاصية، فابتدأوا، بعض البحور التي تبدأ بذات السن ثم سوداء تمهيديتين $(\text{م} \text{م} |)$ بالسوداء فقط وأهملت ذات

السن لتضمّ الى السوداء المنقوطة في النهاية. ومثال ذلك (ابن عبد ربه، ج ٥، ص ٤٧٧):

شاعتك أحداج سُلّيمي بعائل فعيناك للبين يجودان بالدمع

م ٨٩- م ٣/٤ | م ٠ م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤

م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤

فإذا حدث الخرم (وهو ما يطلق على مثل هذا التصرف) في بداية القصيدة ولم يحدث أيضاً في بداية البيت الثاني فيمكن استبدال النقص بسكته تساوي ذات السن في بداية البيت الأول (م ٦ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤) بينما تساير النهاية قفلة الطويل دون اطاله. ومثل هذا الحل لا ينفي وجود الشكل الوارد في (م ٨٩). وفي الحالتين نحافظ على القيم الزمنية للوزن صحيحة. ومن هذا المنطلق يمكن الاستفادة من مثل هذا التصرف في تشكيل بحور (أوزان) جديدة كأن نحول جميع البحور التي تبدأ بمتحرك وممدود أو ممدودين تمهيديين (م م م) الى بحور تبدأ بممدود فقط، كالمثل التالي:

م ٩٠- م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤

أو المثل التالي:

م ٩١- م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤ | م ٣/٤

مما سبق نلاحظ أن الاستفادة من امكانيات اللغة العربية ومعطياتها يمكن اغناء الشعر العربي بأوزان مبتكرة، وينفس الوقت نحافظ على التواصل التاريخي مع الشعر العربي القديم، ومع عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي العظيم.

كلمة شكر

أقدم شكري لوزارة الثقافة والعاملين فيها ممثلين بوزير الثقافة وامينها العام لطباعة هذا الكتاب. كما أقدم شكري وامتناني لكل من الدكتور يوسف بكار والدكتور عبد الواحد لؤلؤة لمراجعتهما لعدة أبحاث ضُمت لهذا الكتاب والفنان محمود طه لتصميم غلاف الكتاب. وأشكر مركز ببيضون للكمبيوتر والعاملين فيه لبذل أقصى جهدهم لصف وإخراج الكتاب بأفضل ما يمكن. كما أقدم شكري لمن ساهم بجهد وغفلت عن ذكره.

المراجع:

- ابن الأبرص (عبيد)، الديوان، (تحقيق حسين نصار)، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧.
- ابن الأبرص (عبيد)، الديوان، (المقدمة بقلم كرم بستانى)، دار صادر، بيروت، ؟.
- ابن خرداذبه، اللها والملاهي ملحق بكتاب الملاهي وأسماؤها للمفضل بن سلمه، (تحقيق غطاس خشبه)، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥.
- ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، ١٩٧٨.
- ابن خلكان، وفیات الأعيان، تح احسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٩٦٩.
- ابن رشيقي، العمدة، (تح محمد محي الدين عبد الحميد)، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢.
- ابن سلمة، الملاهي وأسماؤها، انظر: ابن خرداذبه.
- ابن قتيبه، الشعر والشعراء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٥.
- ابن النديم، الفهرست، (تح رضا تجدد)، طهران، ١٩٧١.
- أبوديب (كمال)، في الهنية الايقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤.
- أبوديب (كمال)، جدلية الحفاء والتجلي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٤.
- اده اليسوعي (الأب خليل)، "الايقاع في الشعر العربي مجلة المشرق، الأعداد ٢٠، ٢٢، ٢٣، بيروت، ١٩٠٠. أعيد نشرها في: مجلة فصول، المجلد ٦، العدد ٣، ١٩٨٦.

- الأرموي (صفي الدين عبد المؤمن)، كتاب الأدوار، (تح هاشم الرجب)، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
- الرجب (هاشم)، انظر الأرموي.
- الأسد (ناصر الدين)، القيان والغناء، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.
- الأصفهاني، الأغاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.
- إمرؤ القيس، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.
- أنيس (إبراهيم)، موسيقى الشعر، بيروت، ١٩٦٥.
- باقلائي (محمد بن الخطيب)، اعجاز القرآن، (تح أحمد صقر)، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧١.
- بحيري (سعيد)، "ملاحظات حول مسألة الكم والنبر"، مجلة فصول، مجلد ٦، عدد ٣، ١٩٨٦.
- بستاني (كرم)، انظر: ابن الأبرص.
- البغدادي (عبد القادر)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، بولاق، ١٢٩٩هـ.
- البكري (عادل)، صفي الدين الأرموي، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ١٩٧٨.
- بله نو (نغن)، المبدأ الأساس للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغان شعبية سورية، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٧٦.
- بهبتي (نجيب محمد)، المعلقات سيرة وتاريخها، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢.
- تبريزي (الخطيب)، شرح القصائد العشر، (تح محمد عبد الحميد)، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٤.
- تبريزي (الخطيب)، الوافي، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٥.

- حسون (خليل بنيان)، في الضرورات الشعرية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٣.
- حسن (زهير محمد)، موازين الشعر العربي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ؟.
- الخطيئة، الدهوان، دار صادر، بيروت، ١٩٨١م.
- الحلبي (صفي الدين)، العاطل الحالي والمرخص الغالي، (تح حسين نصار، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨١).
- حمام (عبد الحميد)، "الموشح من وجهة نظر موسيقية"، مجلة المهدي، عدد ٤/٣، دار المهدي للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٤. أعيد نشره في مجلة القاهرة، الهيئة المصرية، عدد ٨١، ١٩٨٨.
- حمام (عبد الحميد)، "ولي علوه"، غناء الشيخ الشامي في العصر الأموي، أبحاث في التراث الشعبي، سلسلة كتاب التراث الشعبي رقم ٢، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- حمام (عبد الحميد)، "أصالة القوالب الغنائية البدوية"، التراث الشعبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العدد الفصلي الثالث، ١٩٨٨.
- حمام (عبد الحميد)، "علاقة الشعر بالغناء"، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، العدد ٨٣، ١٩٨٨.
- حمام (عبد الحميد)، "أسس وزن الشعر العربي"، مقبول للنشر في مجلة آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٧. (لقد تم نشره في مجلة القاهرة، عدد ٩٦، ١٩٨٩).
- حمام (عبد الحميد)، "الأهمية الموسيقية للإشباع والتحريك في الشعر العربي" أبحاث اليرموك، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٥، عدد ١، ١٩٨٩.

- حمام (عبد الحميد)، "الموسيقى الأردنية"، رسالة دكتوراه غير منشورة،
جامعة ويلز (أبراستويث)، ١٩٨٢. Jordanian Music, University
College of Wales, Aberystwyth, 1982.
- حمام (عبد الحميد)، "أوزان العرب الشعرية"، مجلة مجمع اللغة العربية
الأردني، عمان، عدد ٣٦، ١٩٨٩.
- حمام (عبد الحميد)، "في سبيل البحث عن الإيقاعات الجاهلية"، المجلة
العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، الكويت، العدد ٣٥، مجلد ٩،
١٩٨٩.
- حمام (عبد الحميد)، "مجمهوه عبید بن الأبرص في الميزان الشعري/الموسيقى"،
مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، المجلد الثالث، الآداب ٢، ١٩٩١.
- الحنفي (جلال)، العروض، وزارة الوقاف، بغداد، ١٩٨٥ (الطبعة الثانية).
- الخنساء، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥.
- الذبياني (النايف)، الديوان، دار صادر، بيروت، ؟.
- رجائي (فؤاد) والدرويش (نديم علي)، من كنوزنا، مطبعة الشرق، حلب،
١٩٥٥.
- الزوزني، شرح المعلقات السبع، بيروت، دار صادر، ؟.
- سيبريه، الكتاب، (تح عبدالسلام هارون)، القاهرة، دار القلم، ١٩٦٦.
- السيد (ابراهيم محمد)، الضرورة الشعرية، دار الأندلس، ١٩٨١.
- شنقيطي (احمد بن الأمين)، المعلقات العشر، دار الكتب العلمية، بيروت، ؟.
- شيخ امين (بكري)، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار
الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.
- ضيف (شوقي)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة،
طبعة ١٠، ١٩٦٠.

- عباد (شكري)، موسيقى الشعر العربي، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٨.
- عياشي (محمد)، نظرية ايقاع الشعر العربي، تونس، المطبعة العصرية، ١٩٧٦.
- غزامي (عبدالله)، الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٨٧.
- غيارد (ستانيسلاس)، Theorie Nourelle de Metrique Arabe, Paris, 1877.
- الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، (تح غطاس عبدالمملك خشبة)، القاهرة، ١٩٦٧.
- فارمر (هنري جورج)، تاريخ الموسيقى العربية، (ترجمة حسين نصار)، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٦.
- فايل (غوت هولدا)، Weil (Gotthold), "Arod", Encyclopedea of Islam.
- فضل (صلاح)، نظرية البنائية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.
- الفرنسيسي (الأب اغسطس فيكيني)، فن انشاد الشعر العربي، (ترجمة اسطفان الفرنسيسي، واسحق الحسيني)، مطبعة الآباء الفرنسيسين، القدس، ١٩٤٥.
- القادري الرفاعي (الشيخ احمد بن عبدالرحمن)، الدر النقي في علم الموسيقى، (تح الشيخ جلال الحنفي)، بغداد، ١٩٦٤.
- القالي (ابو علي)، الأمالي، دمشق، دار الحكمة، ؟.
- الكاتب (محمد طارق)، موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام العنائية، البصرة، مطبعة مصلحة المواني، ١٩٧١.
- الكندي، "رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى"، صورة عنها في كتاب: تاريخ الموسيقى الشرقية، لسليم الخلو، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٥.

- محمد (السيد ابراهيم)، انظر السيد ابراهيم محمد.
- مستجير (احمد)، في بحور الشعر، مكتبة غريب، القاهرة،؟.
- مصطفى (محمود)، اهدى سبيل الى علمي الخليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.
- المعري (ابوالعلاء)، رسالة الغفران، (تح علي شلق)، بيروت، دار القلم، ١٩٧٥.
- النابلسي (الشيخ عبدالغني)، "إيضاح الدلالات"، المورد، مجلد ١٣، عدد ٤، ١٩٨٤.
- نصار (حسين)، انظر ابن الأبرص.
- الهاشمي (السيد احمد)، جواهر الأدب في ادبيات وانشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت،؟.

قائمة الأمثلة الموسيقية

- | | |
|----|---------------------------------------|
| ٢٤ | مثال موسيقي رقم (١) "فارده" |
| ٢٤ | مثال موسيقي رقم (٢) "سامر" |
| ٢٥ | مثال موسيقي رقم (٣) "هجينى" |
| ٢٥ | مثال موسيقي رقم (٤، أ، ب) "رؤى الشعر" |
| ٢٦ | مثال موسيقي رقم (٥) "هجينى" |
| ٣٨ | مثال موسيقي رقم (٤، أ، ب) "روي الشعر" |
| ٤٤ | مثال موسيقي رقم (٦) "عاليادي" |
| ٤٥ | مثال موسيقي رقم (٧) "عريسنا عنتر عبس" |
| ٤٦ | مثال موسيقي رقم (٨) "عبله غنت موال" |
| ٥٣ | مثال موسيقي رقم (٩) "موشع يا هلالاً" |
| ٨٠ | مثال موسيقي رقم ٤ (أ، ب) "رؤى الشعر" |

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

قائمة بالأوزان الشعرية الموسيقية

١	المقدمة
١	م ١ وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل
٩	الفصل الأول
٢٨	م ١ وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل
٢٩	م أ ريش الحمام على أرجائه
٢٩	م ب ولا تذهب بحلمك طاميات
٣٣	الفصل الثاني
٤١	م ٢ ذهبتُ من الدنيا وقد ذهبت مني
٤٢	م ٣ يا هادياً يا هادياً
٥٥	الفصل الثالث
٥٨	م ٤ (أ، ب) والمرء ما عاش في تكذيب
٥٨	م ٤ (ج، د) ريش الحمام على أرجائه
٦٠	م ٤ (أ، ب) ١
٦٠	م ٤ (ج، د) ١
٦١	م ٤ (أ، ب) ٢
٦١	م ٤ (ج، د) ٢

٦١	قطعته غدوة مشيحاً	٥م
٦٢	ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها	٦م أ
٦٢	والخيل تقتحم الخبار عواباً	٦م ب
٦٣	أحل به الشيبُ أثقاله	٧م (أ، ب)
٦٤	ريم على القاع بين البان والعلم	٨م (أ، ب)
	وينفسي لهموم	٩م (أ، ب)
٦٦	إن نفسي بعد صخر	
	آذ نتنا ببينها أسماء	١٠م (أ، ب)
٦٨	وطراقاً من خلفهن طراق	
٦٩	يقولون حصن، ثم تأبى نفوسهم	١١م
٧٠		٤م (أ، ب، ج، د)
٧٠		٥م (أ، ب)
٧١		٦م (أ، ب)
٧٢	إن الدنيا قد غرتنا	١٢م
٧٢	فأما تقيم، تقيم بن مر	١٣م
٧٤	أيا واش وشى بي	١٤م
٧٤	والبدر فوق دجلة	١٥م
٧٤	أيا وaha لذكر الله	١٦م

الفصل الرابع

٧٧		
٨٢	وأنت من الغوائل حين ترمي	١٧م
٨٣	تنفي يداها الحصى في كل هاجرة	١٨م
٨٣	ينباع من ذفرى غضوب جَسرة	١٩م

٨٤	إن كنت أزمعت الفراق فإنما	م ٢٠ (أ، ب)
٨٥	فتركته جزر السباع ينشئه	م ٢١ (أ، ب)
٨٧	وإذا دجت أقلامه ثم انتحت	م ٢٢
٨٧	الشاقمي عرضي ولم أشتمهما	م ٢٣
٨٨	فأقبل على أفواق مالك إنما	م ٢٤
٨٩	أبيتُ على معاري واضحات	م ٢٥ (أ)
٨٩		م ٢٥ (ب)
٩٠	والناذرين إذا لم القهما دمي	م ٢٦ (أ، ب)
٩٠	الحمد لله العلي الأجلل	م ٢٧ (أ، ب)
٩١	لعمر أبي عمرو لقد ساقه المنى	م ٢٨ (أ، ب)
٩٢	فارقتة غير قال لي ولست له	م ٢٩
٩٢	فكيف أنا وانتحالي القوافي	م ٣٠

الفصل الخامس

٩٥		
١٠١	ما من يوم يمضي عنا	م ٣١
١٠٢	أبكيت على طلل، طربا	م ٣٢
١٠٣	جاءنا عامر، سالماً، صالحاً	م ٣٣
١٠٤	أعينني جوداً ولا تجمدا	م ٣٤ (أ)
١٠٤	ألا تبكيان الجريء الجميل	م ٣٤ (ب)
١٠٤	أمن دمنة أقفرت	م ٣٥
١٠٥	خليلي عوجاً على رسم دار	م ٣٦
١٠٦	هي الخمر تكنى بأمر الطلاء	م ٣٧
١٠٦	مثل سحق البرد عفى بعدك	م ٣٨

١٠٧	فدموع العين مني	٣٩م
١٠٨	وترى الضبّ خفيفاً ماهراً	٤٠م
١٠٩	أتيناكم أتيناكم	٤١م (أ، ب)
١١٠	وما ظهري لباغي الظلم	٤٢م
١١١	قد كنت أحياناً شديد المعتمد	٤٣م
١١١	قايظتنا يأكلن فينا عفرا	٤٤م
١١٢	إن بني قميثة بن سعد	٤٥م
١١٣	ألا يا عين فانهمري بغدرٍ	٤٦م
١١٥	أهاجك منزل أقوى	٤٧م
١١٥	هل غادر الشعراء من متردّم	٤٨م
١١٦	أخذوا قسيهم بأيمنهم	٤٩م
١١٧	قالت سُمَيّة: من مدحت	٥٠م
١١٧	لمن الديار غشيتها بسحام	٥١م
١١٨	يا عمير، ما تظهر من هواك	٥٢م
١١٩	يقولون حصن، ثم تأبى نفوسهم	٥٣م
١٢٠	أبلغ بني زيد إذا ما لقيتهم	٥٤م
١٢١	يا عين جودي بدمع منك مدرارُ	٥٥م (أ، ب)
١٢٢	سمح الخلائق مكراماً ضربيته	٥٦م
١٢٣	ان قومي وترهم ذر طلول، ذلّ من	٥٧م
١٢٣	يقولون لا بعدوا	٥٨م
١٢٤	أولئك خير قوم	٥٩م
١٢٦	وان تدن منه شبراً	٦٠م
١٢٦	وان تدن منه شبراً	٦١م

١٢٧	بنو سعد خير قوم	٦٢م
١٢٧	وقد رأيت الرجال	٦٣م
١٢٨	أقبلت فلاح لها	٦٤م
١٢٨	يقولون لا بعدوا	٦٥م
١٢٩	يوسف الجمال وفرعون	٦٦م
١٣٠	انت امرؤ لك شأن (أ، ب، ج)	٦٧م
١٣١	ليت شعري ماذا ترى	٦٨م
١٣٢	راشه من ريش ناهضة	٦٩م
١٣٢	رب ناربت أرمقها	٧٠م
١٣٣	يا لبكر أنشروا لي كليباً (أ، ب)	٧١م
١٣٤	لن يزال قومنا مخصبين	٧٢م
١٣٥	راشه من ريش ناهضة	٧٣م
١٣٥	رب ناربت أرمقها	٧٤م
١٣٨	هذا غلام حسن وجهه	٧٥م
١٣٨	لا بد منه فاحذرن	٧٦م
١٣٩	والمرء عاش في تكذيب (أ، ج)	٧٤م
١٤١	فتنوّرت نارها من بعيد (أ، ب، ج)	٧٧م
١٤٢	إن قدرن، يوماً، على عامر	٧٨م
١٤٣	ان ابن زيد لا زال مستعملاً	٧٩م
١٤٣	أقفر من مية الجريب إلى الزجين	٨٠م
١٤٤	إن محلاً، وإن مرتحلاً	٨١م
١٤٥	ذاك وقد أذعر الوحوش بصلت	٨٢م

١٤٥	قطعن ما بين الحمى والجولان	م ٨٣
١٤٧	يا صاحبي رحلي أقلأ عذلي	م ٨٤ (أ، ب)
١٤٨		م ٨٤
١٤٩	يا صاح ما هاجك من ريع خال	م ٨٥

١٥١ الفصل السادس

	الأبيات بالترتيب لمجمهرة عبيد بن الأبرص التي مطلعها:	٤٩-١
١٨٥-١٥٨	أقفر من أهله ملحوب	
١٩٣	كأنك حادرة المنكين	(١-٢-٣-٤)
١٩٤	المرء يأمل أن يعيش	(١-٢)
١٩٤	قالت سمية من مدحت	

١٩٥ الفصل السابع

٢٠٧	وزن معلقة امرئ القيس
-----	----------------------

٢١١ الفصل الثامن

٢٢١	وزن مبتكر	م ٨٦
٢٢١	أوزان مبتكرة	م ٨٧ (أ، ب، ج، د)
٢٢٢	مقارنة وزن مبتكر بالرمل	م ٨٨ (أ، ب)
٢٢٤	شأقتك أحداج سليمى بعائل	م ٨٩
٢٢٤	وزن بحر مبتكر	م ٩٠
٢٢٤	وزن بحر مبتكر	م ٩١

فهرس المحتويات

هـ	إهداء
ز	شكر
ط	بين يدي الكتاب
١	مقدمة
٩	الفصل الأول: سرد المعلومات، وسبر الكلمات
١١	مدخل موسيقى:
١٣	قائمة بالإشارات الموسيقية الضرورية
١٤	مدخل في وزن اللغة العربية:
١٨	مصادر دراسة ايقاع الشعر في العصر الجاهلي:
١٨	أولاً: الشعر العربي الجاهلي
٢٠	ثانياً: الغناء البدوي
٢٠	ثالثاً: علم العروض
٢١	رابعاً: المراجع الأدبية والموسيقية القديمة
٢٢	خامساً: أبحاث حديثه في الموسيقى وفي وزن الشعر العربي
٢٢	الغناء البدوي:
٢٢	أ- اللحن
٢٣	ب- الإيقاع
٢٧	ج- الشكل البنائي
٢٧	د- القفلات

- ٢٨ ملاحظات حول الإيقاع الشعري في العصر الجاهلي
- ٢٨ أ- أنه يعتمد على النبر الموسيقي وليس نبر الكلمات
- ٢٩ ب- يتكون من جزئين يفترض فيهما التناظر والتساوي بالوزن
- ٢٩ ج- القوافي في الشعر الجاهلي تشر إلى القفلات الموسيقية
- ٢٩ د- اختلاف عدد المقاطع اللفظية من شطر لآخر
- ٣٠ هـ- الإشباع مبدأ معمول به في الوزن الشعري / الموسيقي
- ٣٠ و- التحريك مبدأ معمول به في الوزن الشعري / الموسيقي
- ٣٠ ز- المقصور في الوزن الشعري
- ٣١ ح- لا يتوالى أكثر من متحركين في الشعر

٣٣ الفصل الثاني: علاقة الشعر العربي بالفن.

- ٣٥ توطئة
- ٤٧ علاقة الشكل البنائي للأغنية بالضرب، والشعر والقافية
- ٥٠ خاتمة

٥٥ الفصل الثالث: أسس وزن الشعر العربي

- ٥٧ كتابة الوزن الشعري / الموسيقي
- ٥٨ أ- التعادل الكمي
- ٦١ نتيجة رقم (١)
- ٦١ نتيجة رقم (٢)
- ٦١ نتيجة رقم (٣)
- ٦٣ نتيجة رقم (٤)

٦٣	ب- النبر الشعري الموسيقي
٦٣	نتيجة رقم (٥)
٦٨	نتيجة رقم (٦)
٦٩	نتيجة رقم (٧)
٦٩	نتيجة رقم (٨)
٧١	نتيجة رقم (٩)
٧١	نتيجة رقم (١٠)
٧١	نتيجة رقم (١١)
٧١	نتيجة رقم (١٢)
٧٣	نتيجة رقم (١٣)

٧٧	الفصل الرابع: الإشباع والتحريك
٧٩	ظواهر الإشباع والتحريك في الشعر العربي
٨١	الإشباع
٨٨	التحريك
٩٢	نتائج (الفصل)

٩٥	الفصل الخامس: أوزان العرب الشعرية الموسيقية
٩٧	تمهيد
١٠٠	الأوزان (الايقاعات) الجاهلية:
١٠١	أولاً: الوزن الثنائي
١٠١	أ- الخيب الأول
١٠٢	ب- الخيب الثاني

١٠٣	ثانياً: الوزن الثلاثي
١٠٣	أ- المتدارك
١٠٤	ب- المتقارب
١٠٦	ثالثاً: الوزن الرباعي
١٠٦	الفصيلة الأولى:
١٠٦	أ- الرَّمَل
١٠٩	ب- الهزج
١١١	ج- الرجز
١١٣	الفصيلة الثانية:
١١٣	أ- الوافر
١١٥	ب- الكامل
١١٨	رابعاً: وزن مركب من مقياس رباعي وآخر ثنائي:
١١٩	خامساً: أوزان مركبة من المقياسين الثلاثي والرباعي:
١١٩	أ- الطويل
١٢١	ب- البسيط
١٢٣	ج- المديد المحدث
١٢٤	د- وزن نسبه العروضيون للمقتضب وآخر يُنسب للمجتث.
١٢٥	سادساً: أوزان تستخدم مقياسين ثلاثيين وآخر ثنائي.
١٢٦	أ- المضارع
١٢٧	ب- المقتضب
١٣٠	ج- المجتث
١٣١	د- مجزوء الخفيف

- ١٣٢ سابعاً: وزن مركب من مقياسين رباعيين وواحد ثنائي.
- ثامناً: وزن مكون من مقياس رباعي ومقياسين ثلاثيين، وينسب للمديد.
- ١٣٢
- ١٣٣ تاسعاً: أوزان تتكون من مقياسين رباعيين وآخر ثلاثي.
- ١٣٣ أ- المديد الأصل
- ١٣٧ ب- الرمل الثاني
- ١٣٧ ج- السريع ذو الوزن (4^{11})
- ١٣٩ د- مجزوء أو مخلع البسيط
- ١٤٠ عاشراً: (المجتلب) أوزان تجتمع فيها المقاييس البسيطة الثلاثة.
- ١٤٠ أ- الخفيف
- ١٤٢ ب- المنسرح
- ١٤٥ ج- السريع
- ١٤٩ خاتمة

الفصل السادس: مجمهرة عبيد بن الأبرص في الميزان

- ١٥١ الشعري الموسيقي
- ١٥٣ مدخل
- ١٥٤ ذكر عبيد بن الأبرص
- ١٥٦ مجمهرة عبيد بن الأبرص
- ١٥٧ تحليل مجمهرة عبيد بن الأبرص
- ١٥٨ الأبيات
- ١٨٥ روايات الأبيات
- ١٨٩ تذييل وقفله

Ministry of Culture Publications

MU'ÂRADATU AL-'ARÛD

A study of Arabian musical metrics according to arabian
musical inheritance

by

Dr. Abdel-Hamid Hamam

The Hashemite Kingdom of Jordan. Amman 1991

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

www.moswarat.com

www.moswarat.com

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

www.moswarat.com